Die Frage der Realität der Geistererscheinungen in Shakespeares Dramen.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät

der Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt von

Gunda Gronauer

aus Hersbruck

Tag der mündlichen Prüfung: 18. Juli 1939.

1939

Buchdruckerei Karl Döres, Erlangen, Jägerstraße 3.

1939 № 179

Referent: Professor Dr. Matthes.

Dekan: Professor Dr. Enslin.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Meinen lieben Eltern!

Inhalt:

Einleitung 1
Stand der Forschung 3
Ansichten über Geistererscheinungen zu Shakespeares Zeit 8
Geister in Shakespeares Dramen 19
Geister in zeitgenössischen englischen Dramen 50
Geister in zeitgenössischen außerenglischen Dramen 71
Zusammenfassung 80

Literaturverzeichnis:

A. Forschungen:

Ackermann, August: Der Seelenglaube bei Shakespeare. Diss. Zürich 1914.

Ankenbrand, Hans: Die Figur des Geistes im Drama der Englischen Renaissance, in: Münchener Beiträge zur rom. u. engl. Philologie, Leipzig 1906.

Bieber, Gustav Arthur: Der Melancholikertypus Shakespeares und sein Ursprung, in: Anglistische Arbeiten, Heidelberg 1913.

Bradley, A. C.: Shakespearean Tragedy, London 1924.

Chambers, E. K.: William Shakespeare, Oxford 1930.

Churchill, George B.: Richard III. up to Shakespeare, in: Palaestra X, Berlin 1900.

Creizenach, Wilhelm: Geschichte des neueren Dramas, Halle 1909.

Ferguson, Ethelwyn L.: The play scene in Hamlet, in: MLR. XIV. 1919 (p. 370).

Fleay, Frederick G.: A biographical chronicle of the English Drama, London 1891.

Flir, Alois: Briefe über Shakespeares Hamlet, Innsbruck 1865.

Furness, Horace Howard: A new variorum Edition of Shakespeare, London and Philadelphia 1877.

Gerth, A.: Der Hamlet von Shakespeare, Leipzig 1861.

Gervinus, G. G.: Shakespeare, Leipzig 1850.

Greg, W. W.: Hamlet's Hallucination, in: MLR. XII. 1917 (p. 393).

Greg, W. W.: Re- enter Ghost, in: MLR. XIV. 1919 (p. 353).

Harris, Frank: Shakespeare der Mensch und seine tragische Lebensgeschichte, Berlin 1928.

Kohler, Jos.: Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz, Würzburg 1883.

Kröger, Ernst: Die Sage von Macbeth bis zu Shakespeare, in: Palaestra XXXIX. 1904 (p. 1).

Laehr, Hans: Die Darstellung krankhafter Geisteszustände in Shakespeares Dramen, Stuttgart 1898.

Loening, Richard: Die Hamlet-Tragödie Shakespeares, Stuttgart 1893.

Matthes, Heinrich Christof: Thus conscience does make cowards of us all, Anglia 60 (p. 181).

Moorman, F. W.: The Pre- Shakespearean Ghost, in MLR. I. 1906 (p. 85).

Moorman, F. W.: Shakespeares Ghosts, in: MLR. I, 1906 (p. 192).

Radebrecht, Friedrich: Shakespeares Abhängigkeit von John Marston, in: neue anglistische Arbeiten, Nr. 3, 1918.

Richter, Helene: Shakespeare der Naturalist des Uebernatürlichen, in: Englische Studien 42, 1910 (p. 363 f.).
Rümelin, Gustav: Shakespearestudien, Stuttgart 1874.
Schirmer, Walter: Antike Renaissance und Puritanismus, Leipzig 1924.
Schücking, Levin L.: Die Charakterprobleme bei Shakespeare, Leipzig 1927.
Schücking, Levin L.: Der Sinn des Hamlet, Leipzig [1935].
Smith, G. Gregory: Ben Jonson, London 1926.
Spalding, Thomas Alfred: Elizabethan Demonology, London 1880.
Stoll, Elmer Edgar: The objectivity of the ghosts in Shakespeare. MLA. XXXII. 1907 (p. 201 f.).
Ward, Adolphus William: A history of English dramatical literature to the death of Queen Anne, London 1899.
Weigelin, Ernst: Hamlet - Studien, Stuttgart 1934.
Wilson, J. Dover: The parallel Plots in Hamlet, MLR. XIII. 1918 (p. 129).
Wilson, J. Dover: What happens in Hamlet, Cambridge 1935.
Winckler, Carl: Marston's Erstlingswerke und ihre Beziehungen zu Shakespeare, in: Englische Studien 33, 1904 (p. 216).
Wurth, Leopold: Dramaturgische Bemerkungen zu den Geisterszenen in Shakespeare's Tragödien, in: Beiträge zur neueren Philologie, Wien-Leipzig 1902 (p. 286).
Yardley, May: The catholic position in the ghost controversy of the 16 th. century, in: Lavater Lewes, Of ghosts and spirits ... (s. unten), p. 221 ff.
Zender, Rudolf: Die Magie im englischen Drama des Elisabethanischen Zeitalters, Diss. Halle 1907.
The Shakespeare Classics: The Sources of Hamlet, by I. Gollancz, London 1926.

B. Quellenwerke:

The Battle of Alcazar: Malone Society Reprints 1907.
Greene, Robert: The plays and poems of... ed. by J. Churton, Oxford 1905.
Grim the Collier of Croydon, in: Old English Drama, Students Facsimile Edition 1912.
Hardy, Alexandre: Le Théâtre d'..., hrsg. von E. Stengel, Marburg 1884.
Heywood, Thomas: The first and second Part of King Edward IV. ed. by Barron Field, London 1842.
Hobbes, Thomas: Leviathan, ed. by A. R. Waller, 1904.
Hughes, Thomas: The Misfortunes of Arthur, in: Literarhistorische Forschungen 14, 1900.
James: The workes of the most high and mightie prince, London 1616. (Vorhanden im Englischen Seminar der Universität Erlangen.)
Kyd, Thomas: Spanish Tragedy, in: Literarhist. Forschungen 19, 1901.
Lavater, Lewes: Of ghosts and spirites walking by night, ed. by Dover Wilson, Oxford 1929.
Le Loyer, Pierre: Discours des spectres ou visions et apparitions d'esprites, Paris 1608.
Locrine: The lamentable Tragedy of... Malone Society Reprints 1908.
Lope de Vega: Comedias, in: Biblioteca de Autores Espanoles, Madrid 1884.
Nashe, Thomas: Works of... ed. by Ronald B. Mc. Kerrow, London 1904.

Marston, John: The works of... ed. by A. H. Bullen, London 1887.
Pléiade Française, Les oeuvres et meslanges Poetiques, d'Estienne Jodelle, Paris 1868.
Plutarchi, Vitae, hrsg. von H. Schaefer, 1829.
Seneca, L. Annaeus: Thyestes, in: Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas, 41, 1913.
Shakespeare, William, Works: The Globe Edition, London 1873.
Scot, Reginald: The Discoverie of Witchcraft, ed. by Montague Summers, 1930.
Scot, Reginald: The Discoverie of Witchcraft, London 1651 (Cotes).
Ruccelai, Giovanni: Le Opere di..., per cura di Guido Mazzoni, Bologna 1887.
Tancred and Gismund, in: Old English Drama, Student's Facsimile Edition, London 1592.
Tellez: Comedias, in: Biblioteca de Autores Espanoles, Madrid 1885.
The True Tragedy of Richard III., ed. by Barron Field, London 1844.
The old Wives Tale, in: The Malone Society Reprints, 1908.

Einleitung.

Es ist vielleicht ein gewagtes Unternehmen, zu der Fülle des über Shakespeare Geschriebenen eine weitere Abhandlung hinzuzufügen. Man sollte denken, daß eigentlich der große Dichter seit mehreren Jahrhunderten genügend beleuchtet und erforscht sei. Und doch überschrieb Goethe schon im Jahre 1815 eine Abhandlung über Shakespeare mit dem prophetischen Wort „Shakespeare und kein Ende!" Er hatte eben in seiner genialen Weise erkannt, daß Shakespeare ein Dichter ist, der immer wieder zur Beschäftigung mit seinen Werken anregt.[1]) So wird es wohl nie in der literarischen und wissenschaftlichen Beschäftigung mit Shakespeare ein Ende geben. Denn daß sich jede Zeit immer wieder aufs neue mit dieser gleich Homer so einmaligen Erscheinung befaßt, ist nur ein Zeichen dafür, daß eben Shakespeare der Dramatiker des Menschen und des Menschlichen schlechthin ist. Seine Dichtung, seine Gestalten tragen einen allgemein menschlichen Charakter, zu dem jede Zeit irgendwie in eine innere Beziehung tritt, und aus dem sie für sich Gewinn zu ziehen sucht.

Eine eingehende Beschäftigung mit den Geistererscheinungen bei Shakespeare, wie sie das vorliegende Thema verlangt, wird durch die verschiedensten Gründe nahegelegt. Zunächst ist es das große Interesse, das Shakespeare während der ganzen Zeit seines Schaffens dem Uebernatürlichen entgegenbrachte. F. W. Moorman stellt in seiner Abhandlung, *Shakespeare's Ghosts,* fest, daß schon in den frühesten Werken des Dichters Stellen zu finden sind, die irgendwie in Beziehung zum Geisterglauben seiner Zeit stehen. Schon in jungen Jahren habe ihn das übernatürliche Reich interessiert; später wurden Geister beliebte Theaterfiguren für ihn:

> The ghost seems to have fascinated Shakespeare ... at the outset of his career; ... with the appearance of Richard III., ghosts take their place among the actors of the play.[2])

1) Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 113 (12. 5. 1815).
2) Moorman MLR. I (p. 192).

Dieses große Interesse für das Geisterproblem ist dabei Shakespeare nicht allein eigen, es ist ein Charakteristikum der elisabethanischen Zeit in England überhaupt. Z. Jones, der zeitgenössische Uebersetzer eines katholischen Geisterbuches (Le Loyer), stellt hierzu fest:

> Of all the common and familiar subjects of conversation that are entered upon in company of things remote from nature and cut of from the senses, there is none so ready to hand, none so usual, as that of visions, of Spirits, and whether what is said of them is true. It is the topic that people most readily discuss and on which they linger the longest because of the abundance of examples, the subject being fine and pleasing and the discussion the least tedious that can be found.[3])

Zu diesen mehr allgemeinen Gründen kommen auch noch besondere hinzu. Denn die Beurteilung der Geistererscheinungen ist wichtig für unsere Einstellung zu den Dramen und dem Dramatiker selbst. Sind seine Geister dieselben wie in der mittelalterlichen Literatur, leben also seine Gestalten unter gänzlich anderen Bedingungen als die Menschen von heute, so schildert er ein uns fernliegendes, entrücktes Milieu. Wir, die wir über Geistererscheinungen lächeln, werden dann auch naturgemäß kein so enges Verhältnis weder zum Werk noch zum Dichter selbst gewinnen können. Auch Shakespeare wird von dieser kritischen Stellungnahme nicht ausgenommen sein. Er wird uns ferner rücken, wenn er wirkliche Geister auftreten läßt, aus dem einfachen Grunde, weil wir eben nicht mehr an Geister glauben können.

So gibt es mancherlei Beweggründe, die den Forscher zur Klärung der Geisterfrage anregen können.

---

3) Zitiert bei May Yardley (p. 222).

Stand der Forschung.

Unter der mannigfachen Literatur über Shakespeare finden sich auch schon mehrere Abhandlungen über die Geisterfrage. Sie haben zu Ergebnissen geführt, die oft in schroffstem Gegensatz zu einander stehen. Um die Streitfrage, die hier entstanden ist, zu beleuchten, sei einiges aus der einschlägigen Literatur herausgegriffen.

A. C. Bradley hatte in seiner 1904 erschienenen *Shakespearean Tragedy* und speziell in dem dort beigefügten Anhang, *Notes on Macbeth,* eine Reihe von Beweisgründen angeführt, mit denen er den Geist des Banquo als Halluzination zu deuten suchte.[1]) Diese sind:

1. Macbeth' Neigung zu Halluzinationen:
   He has already seen one hallucination, that of the dagger.[2])
2. Der Geist wurde von Macbeth' Einbildungskraft geschaffen. Macbeth' eigene Worte bestätigen, daß er sich beim Auftauchen des Geistes an den Bericht des Mörders erinnert:
   But now they rise again,
   With twenty mortal murders on their crowns.[3])
3. Der Geist verschwindet, als ihn Macbeth als unwirklichen Schatten anspricht.
4. Am Ende der Szene scheint Macbeth selbst den Geist als Selbsttäuschung zu betrachten:
   ... My strange and self-abuse
   Is the initiate fear that wants hard use.[4])
5. Der Geist spricht nicht.
6. Er ist nur Macbeth sichtbar.

Elmer Edgar Stoll sucht dagegen in seiner 1907 erschienenen Abhandlung, *The objectivity of the ghosts in Shakespeare,* die Aus-

1) Bradley (p. 492 f.).
2) Macbeth II, 1 (p. 793).
3) Ebenda III, 4 (p. 799).
4) Ebenda III, 4 (p. 800).

führungen Bradleys Punkt für Punkt zu widerlegen, um so die Realität des Banquogeistes zu beweisen.[5]) Er wendet gegen Bradley ein:

Zu Punkt 1: In der Folioausgabe von 1623 waren für die „wirklichen" Halluzinationen *(the air-drawn dagger, the voice that cried: "sleep no more")* keine Bühnenanweisungen vorhanden, wohl aber für den Geist des Banquo. Das ist für Stoll ein Beweis, daß er als wirkliche Erscheinung gedacht war. Diese Behauptung sucht er noch dadurch zu erhärten, daß Macbeth gleich nach dem Verschwinden des Geistes wieder Mut faßt, aber bei seinem plötzlichen Wiedererscheinen sofort von Furcht und Zittern ergriffen wird.

Zu Punkt 2: Die Worte des Königs sind nicht eine Erinnerung an den Bericht des gedungenen Mörders, sondern nach elisabethanischer Ueberlieferung muß der Geist so erscheinen, wie seine irdische Hülle im Augenblick des Todes beschaffen war. Deshalb sieht Macbeth an dem vor ihm sitzenden Geist sämtliche zwanzig Kopfwunden.

Zu Punkt 3: Die Unwirklichkeit des Geistes ist von Macbeth nicht im Sinne einer Halluzination, sondern nur als Ausdruck seiner Körperlosigkeit als Schatten gemeint. Für die Objektivität des Geistes findet Stoll ein weiteres Zeugnis in der verwunderten Frage des Macbeth, warum die anderen Anwesenden das natürliche Rot ihrer Wangen behalten, während die seinigen vor Furcht erbleichen.

Zu Punkt 4: Die bei Bradley zitierten Macbeth-Worte:

My strange and self-abuse is the initiate fear
that wants hard use

muß Stoll selbst als eine gewisse Stütze der Halluzinationstheorie anerkennen, die er nicht widerlegen kann.

Zu Punkt 5: Trotz Aufforderung spricht der Geist des Banquo nicht, einfach weil er nichts zu sagen hat; denn die Rache liegt in den Händen von anderen, nicht in denen seiner Freunde und Verwandten.

Zu Punkt 6: Nach der Geisterlehre jener Zeit ist es einem Geist möglich, sich einer einzelnen Person zu offenbaren, selbst wenn diese in Gesellschaft von anderen ist.

Selbst die Traumphantome in *Richard III.* erklärt Stoll für objektiv und sucht sie durch den elisabethanischen Glauben an Träume als Medien für Geister zu erklären. Für ihn sind auch die Geister im *Hamlet* und *Julius Caesar* objektiv. Sie sind weder Halluzinationen noch abstrakte Personifikationen:

> They are the murdered appearing to the murderer. Their motive is revenge, and their errand is to menace, taunt, or forbode; they are the concrete representations of Nemesis.[6])

Von den gleichen Erwägungen ausgehend wie Bradley, gelangte ein großer Teil der Forscher des 20. Jahrhunderts in der Beurteilung der Geistererscheinungen in *Richard III., Julius Caesar*

5) Stoll (p. 222 ff.).
6) Ebenda (p. 229).

und *Macbeth* dahin, in ihnen keine realen Geister, sondern symbolhafte Verkörperungen zu sehen.[7]) Das Geisterproblem im *Hamlet* bereitete größere Schwierigkeiten und hat in seiner Beurteilung zum Aufeinanderprall entgegengesetzter Meinungen geführt. Der weitaus größte Teil der Forscher, darunter auch Bradley, steht auf dem Standpunkte, hier den Geist real zu beurteilen, weil eben eine Reihe von Momenten, wie wir später sehen werden, für die Realität des Geistes sprechen.[8]) Klein dagegen ist die Zahl derer, die den Geist subjektiv zu deuten versuchten.

G. Gervinus tut dies in seinem bekannten Shakespearebuch. Wörtlich stellt er dort fest: „Hamlet glaubt Geister, deshalb sieht er sie, dies ist das stärkste Kennzeichen der Gewalt seiner einbildsamen Kräfte. Shakespeares Geisterwelt bedeutet nichts als die sichtbare Verkörperung der Vorspiegelungen einer lebhaften Phantasie, und Geister erscheinen nur solchen Menschen, in denen diese reizbare Einbildungskraft vorhanden ist. Die nüchterne Gertrude sieht nicht den Geist des Hamlet. ... Der Geist seines Vaters, oder was dasselbe ist, die innere Ahnung, die in dem Sohne mehr und mehr zur greifbaren Gewißheit wird, rüttelt einen trägen Willen auf.“ [9])

A. Gerth stellt bezüglich des Geistes im Hamlet wörtlich fest: „... wie derselbe [der verstorbene König] so in aller Herzen lebt, so sieht ihn nun die aufgeregte Menge, das Gespenst geht um! ... Den anderen ist es schon achtmal schweigsam vorübergegangen und entschlüpft, ihm [Hamlet] allein steht es Rede — warum? weil er die Rachegedanken, jene nur die Trauer und die Liebe haben ... Die ganze Gestalt und Art des Geistes — seine Rüstung .... [sind] eben nur die Vorstellungen Hamlets von der Würde seines Vaters ... und andererseits die Gefühle ..., welche die Erinnerung, die bewundernde Kindesliebe in ihm erzeugte ... Der Geist, die Verkörperung dessen, was den Prinzen erfüllt, kann auch nur die Vorstellungen und Empfindungen dieses aussprechen.“ [10])

J. Kohler unterscheidet in seinem 1883 erschienenen Werke, *Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz*, zwischen Visionen, die sich auf die Vergangenheit (Ahnung) und solchen, die sich auf die Zukunft beziehen (Weissagung, vorausschauende Träume). Hamlet betreffend führt er aus: „Die Rückahnung Hamlets gibt ihm die Kunde von dem unerhörten, furchtbaren Frevel ... und diese

---

7) Vgl. Wurth, 1902 (p. 293 ff.); ferner Moorman, MLR. I, 1906 (p. 193 f.), Gervinus, 1850, Greg, 1917 (p. 393), Wilson, 1935 (p. 52).

8) Vgl. Moorman (p. 196); ferner Bradley (p. 139), Wurth (p. 298), R. Loening (p. 213 f.), Flir (p. 111).

9) G. Gervinus III, 1850 (p. 313).

10) A. Gerth, 1861 (p. 74 ff.).

Verkündigung tut sich ihm auf in der Gestalt seines Vaters, wie er ihm in der Erinnerung steht, als Held in vollem Stahl, mit einer Miene mehr „des Leidens als des Zorns“... Daß die Erscheinung auf der Terrasse mehreren Personen in gleicher Weise sichtbar ist, ist leicht erklärlich; alle, die den Geist sahen, waren von derselben Ahnung ergriffen, und alle hatten den Verstorbenen gekannt, allen konnte sich die Ahnung in der Gestalt des teuren Toten darstellen...“ [11])

Diese drei Forscher streifen jedoch die Geisterfrage nur im Vorbeigehen, sie stellen wohl die Behauptung auf, der Geist sei nicht real, gehen aber nicht tiefer in eine Beweisführung ein.

Anders W. W. Greg. Er hat es in seinem 1917 erschienenen Artikel, *Hamlet's Hallucination,* unternommen, den Hamlet-Geist als Halluzination zu erklären.[12]) Greg bemüht sich, allen Einwänden, die man dieser Theorie entgegenhalten könnte, zu begegnen. Zunächst beschäftigt er sich mit der Frage, ob der Geist durch die Schilderung seines Todes Hamlet Neues enthüllt. Dies verneint er. Greg vermutet, daß die Enthüllung des Geistes die Verkörperung der Gedanken Hamlets ist, der in Erinnerung an das Gonzagospiel, das er von Wittenberg her gekannt hat, sich den plötzlichen Tod seines Vaters so ähnlich vorgestellt haben mag. Greg bezweifelt, ob der König in der Tat auf diese absonderliche Weise seinen Tod fand. Er sieht in dem Geist eine Halluzination des überreizten Gemütes des jungen Prinzen; seine Worte sind nur Widerspiegelungen der Gedanken des Helden. Auch einen etwaigen Einwand bezüglich des plötzlichen Aufbruchs des Claudius sucht er durch die Behauptung zu beseitigen, daß es das halbverrückte Gebaren und die beißenden Ausfälle Hamlets sind und nicht die Uebereinstimmung zwischen seiner eigenen Tat und den Ereignissen des Gonzagospiels, die den König veranlassen, das Schauspiel abzubrechen.

Diese Auffassungen Gregs über das Hamletproblem reizten zum Widerspruch und führten zu einer wissenschaftlichen Kontroverse zwischen Greg einerseits und Dover Wilson andrerseits. Wilson widerlegte Greg zunächst in einem Artikel, betitelt: *The parallel plots in Hamlet,* 1918, baute dann seine Ansichten weiter aus und ließ sie 1935 unter dem Titel *What happens in Hamlet?* in Buchform erscheinen.

In seinem Eingangskapitel *The road to Elsinore* faßt Wilson die von Greg zur Stützung seiner Halluzinationstheorie aufgestellten Punkte zusammen und greift die Fehler heraus, die Greg unter-

11) J. Kohler (p. 124, 127 ff.).
12) Greg, MLR. XII (p. 395).

laufen sind. Als ersten schwachen Punkt erkennt Wilson die Behauptung Gregs, daß Claudius die Schauspielszene verläßt, nicht weil er sich in seinem Gewissen getroffen fühlt, sondern weil ihm das aufdringliche Betragen Hamlets unerträglich wird. Diese Auslegung Gregs findet Wilson wohl interessant, aber durchaus nicht zutreffend. Nach Gregs Ansicht wäre der Bericht des Geistes eine unzutreffende Darstellung dessen, was sich beim Tode des Königs zutrug. Jeder unvoreingenommene Leser der Tragödie wird beim Aufbruch des Claudius sofort das Gefühl haben, daß der im Gonzagospiel geschilderte Meuchelmord mit seinem eigenen Verbrechen identisch ist, daß sich Claudius überführt vorkommt und deshalb aufbricht.[13]) Als weitere Entgleisung Gregs sieht Wilson den Versuch an, den Geist dadurch in Mißkredit zu bringen, daß er alle Personen, die ihn sahen, einem Kreuzverhör unterwirft mit dem Ziel, sie entweder für leichtgläubig oder unzuverlässig zu erklären.

Wilson sieht keine Möglichkeit, den Geist im Hamlet anders als objektiv zu beurteilen, und faßt seine Begründung in folgenden Worten zusammen:

> Four appearances, three witnesses and one of them a sceptic — why this minute detail — why this accumulation of circumstantial evidence, if not to assure us of the ghost's objectivity before it encounters Hamlet? [14])

Er vertritt die Meinung, daß Zweifel an der Wirklichkeit des Geistes sich nicht erheben können. Nach ihm ist der Geist real gedacht:

> The first act [of Hamlet] is a little play in itself, and the ghost is the hero of it ... moreover he is a very real spirit, Caesar at Philippi may be a student's dream; Banquo at the feast may be a false creation proceeding from Macbeth' crime-oppressed brain, but there can be no doubt ... about the objectivity of the spectre of King Hamlet. He is a character in the play in the fullest sense of the term. He retains a human heart and there is more than a touch of pathos about his majestical figure ... The ghost is the linchpin of Hamlet, remove it, and the play falls to pieces.[15])

Berechtigt erscheint ihm nur die Frage nach der Natur des Geistes, ob er ein guter oder böser Geist sei.

Herr Professor Matthes gab mir nun die Anregung, zu untersuchen, ob sich nicht doch für die Halluzinationstheorie im Hamlet, auch ohne in Gregs Fehler, seine gekünstelte Beweisführung, zu verfallen, Momente finden lassen, die sie stützen können. Diese

---

13) Man vergleiche übrigens hierzu auch die Gebetsszene (Hamlet III,3).
14) Wilson (p. 59).
15) Ebenda (p. 52).

Frage steht aber in engster Beziehung zur Frage der Interpretation der übrigen Geisterdramen Shakespeares und läßt sich nicht davon trennen. Sie wird sich vielmehr erst von einem Gesamtüberblick über die Behandlung des Geisterproblems bei Shakespeare aus ihrer Lösung zuführen lassen. Ja, für eine vollständige Beurteilung von Shakespeares Verhältnis zum Uebernatürlichen wäre es eigentlich auch nötig, Hexen, Kobolde und Elfen heranzuziehen; doch dies würde über den Rahmen der vorliegenden Arbeit hinausführen. So soll der Stoff in der Hauptsache auf das Erscheinen von Geistern Verstorbener beschränkt werden. Vor Inangriffnahme des eigentlichen Themas will ich jedoch einen Ueberblick über die zu Shakespeares Zeit herrschenden Meinungen über das Geisterproblem geben.

Ansichten über Geistererscheinungen zu Shakespeares Zeit.

Eine erschöpfende Darstellung aller Zeugnisse über den Geisterglauben des ausgehenden 16. Jahrhunderts ist mir nicht bekannt geworden. Ein Versuch zu einer derartigen umfassenden Untersuchung würde auch über den Rahmen der vorliegenden Arbeit hinausgehen. Ich will deshalb in der Art vorgehen, daß ich zunächst kurz über die Hauptergebnisse der heute noch wertvollen *Elizabethan Demonology* von Th. A. Spalding (1880) referiere und dann etwas eingehender einige zeitgenössische Zeugnisse behandle.[1])

Spalding untersucht zunächst die Bedingungen für die Entwicklung des Geisterglaubens. Er kommt zu der Annahme, daß der Geisterglaube überall da an Boden gewinnt, wo sich primitive Menschen Kräften gegenüber sehen, die sie nicht erklären können. Weitere Ursachen für die Ausbreitung des Geisterreiches findet er 1. in der Tatsache, daß ein Großteil der Menschheit keinen rein monotheistischen Glauben annehmen kann, 2. in der Einteilung der Geister in sich feindlich gegenüberstehende Lager, gute und böse, und 3. in dem Bestreben aller theologischen Systeme, die Götter außerhalb ihres Bereichs liegender Religionen als geringere Götter, ja sogar als böse Geister, in sich aufzunehmen.[2])

Weiterhin führt er etwa aus: Als sich Großbritanniens Bewohner zum Christentum bekehrten, mußten die alten heidnischen Götter das gleiche Geschick über sich ergehen lassen. Sie wurden entweder Feen oder sanken zu bösen Geistern herab. Die frühchristliche Kirche war sehr streng gegen allen heidnischen Aber-

1) Vgl. zum Folgenden auch das 1. Kapitel bei D. Wilson.
2) Spalding (p. 17).

glauben, die römisch-katholische Kirche des Mittelalters zeigte weitgehende Duldsamkeit, die Führer der englischen Reformation neigten wieder der strengeren Auffassung zu.[3]) Im 16. Jahrhundert war der mittelalterliche Glaube, die Seelen der Verstorbenen könnten auf die Erde wiederkehren, noch weit verbreitet. Daneben bestand die Auffassung, daß der Teufel als Geist erscheinen könne, und diese bösen Geister teilte man volkstümlich ein in mächtige und weniger einflußreiche Teufel. Nur jene letzteren kämen mit den Menschen in Berührung und erschienen in seltsamem Aufzug mit Hörnern, gespaltenen Hufen, Schielaugen und schuppigem Schwanz. Nach dem Ort, an den sie gebannt waren, teilte man sie ein in Feuer-, Luft-, Erd-, Wasser-, unterirdische und lichtfliehende Teufel.[4]) Nach dem mittelalterlichen Glauben konnte der Teufel aus eigener Kraft jede beliebige Gestalt annehmen.[5]) Die Reformation setzte sich mit diesem Glauben auseinander und brachte zwei Theorien zur Entwicklung: 1. Der Teufel hat nicht die Macht, aus eigener Kraft sich einen Körper zu schaffen, doch kann er einen Leichnam sich aneignen, ihn zeitweilig beleben und zu seinen Zwecken benützen. 2. Obwohl von der göttlichen Macht kein Anteil an den Teufel abgetreten wurde, kann er doch einen gewissen übernatürlichen Einfluß auf die Gemüter der Menschen ausüben, um ihnen ein Phantom als Wirklichkeit vorzutäuschen. Diese zweite Auffassung führte schließlich zur skeptischen Leugnung des Teufels überhaupt. Zu Shakespeares Zeit war nach Spaldings Behauptung noch die erste Theorie, daß eben der Teufel als Geist erscheinen könne, Gemeingut der Massen, nur die gebildeteren Kreise neigten der zweiten zu. Obwohl die Reformatoren auch den weit verbreiteten Glauben an die Wiederkehr von Geistern Verstorbener als Teufelswerk bekämpften, hielt das ungebildete Volk an seinem Geisterglauben fest, der weitgehend mit der Lehre der katholischen Kirche in Einklang stand.[6])

Diesen katholischen Standpunkt vertrat unter Shakespeares Zeitgenossen der französische Jurist Le Loyer, dessen Werk: *Quatre Livres des spectres ou apparitions et visions d'esprits, anges et demons se monstrans sensiblement aux hommes,* 1586 erschien und die katholische Geisterlehre gegen protestantische Angriffe verteidigen soll.[7]) Ein Engländer, Z. Jones, übersetzte 1605

3) Ebenda (p. 24—26).
4) Ebenda (p. 34).
5) Ebenda (p. 42).
6) Ebenda (p. 54).
7) Zweite Auflage 1605, verbessert und vermehrt 1608 mit dem Titel: Discours des Spectres ... le tout en huict livres. Hier zitiert nach 1608.

davon nur das erste Buch.[8]) Die übrigen drei Bücher wagte er wohl wegen ihres ausgesprochen katholischen Standpunktes seinem orthodox protestantischen Herrscher — dem das Buch übrigens gewidmet ist — und anderen interessierten Lesern nicht vorzulegen.[9])

Le Loyer wirft zunächst die Frage auf, was man unter einem Geist versteht, und kommt zu folgender Definition:

> Spectre est une imagination d'une substance sans corps, qui se présente sensiblement aux hommes contre l'ordre de nature, et leur donne frayeur.[10])

Er sucht die Atheisten und Sadduzäer, die Epikuräer und Peripatetiker zu widerlegen, welche die Existenz von Geistern leugnen. Er stimmt allerdings darin mit dem protestantischen Standpunkt überein, daß melancholische, abergläubische und krankhaft veranlagte Menschen durch die Ueberreizung ihrer Sinne oft Geistererscheinungen zu sehen glauben; demgemäß macht er einen Unterschied zwischen spectre und phantosme:

> Le spectre est une vraye imagination, le phantosme une imagination fausse, vaine et provenante des sens corrompus; phantosme est l'imagination des furieux, insensés et mélancholiques, qui se persuadent ce qui n'est pas.[11])

Wenn eine richtige Geistererscheinung erfolgt, so kann dies entweder die ruhelose Seele eines Verstorbenen sein oder der Teufel, der sich in einem Leichnam verbirgt. Dieser kann den Leichnam wohl bewegen, aber nicht wiederbeleben; er kann ihn seinen Opfern nur als lebend vortäuschen. Besonders bemerkenswert ist, daß der Teufel, ebenso wie die Engel, nach Le Loyers Ansicht, einer Person aus einer ganzen Gruppe erscheinen kann, ohne daß die Dabeistehenden etwas merken:

> .... quand les Demons vouloient estre veus, ils se formoient un corps visible, à plusieurs, tantost à un seul, sans que personne de l'assistance les vist.[12])

Während die Protestanten nur zwei Arten von abgeschiedenen Seelen kennen, die ihren Aufenthaltsort im Himmel oder in der Hölle nicht verlassen dürfen, zählt Le Loyer drei Bestimmungsorte auf: Himmel, Hölle und Fegfeuer. Die Seelen im Fegfeuer sollen dort von den irdischen Schlacken gereinigt und für das Paradies würdig gemacht werden:

---

8) A Treatise of Specters or straunge Sights, visions and apparitions appearing sensibly unto men, (1605.)
9) Vgl. May Yardley (p. 227, 231).
10) Le Loyer (p. 3); siehe auch Yardley (p. 229).
11) Ebenda, p. 3 (C).
12) Ebenda, p. 178 (A).

> Les Ames... mediocrement bonnes... auront besoing d'estre nettoyées et lavées... elles seront envoyées en un lieu destiné de Dieu pour les purger par le feu. Ce lieu est tel ... qu'on ne le pouroit mieux exprimer que par le nom de Purgatoire.[13])

Da sie nicht, wie die Verdammten in der Hölle, aus der Kirche ausgestoßen, sondern noch Glieder derselben sind, können sie auf die Erde zurückkehren und Hilfe durch Gebete und Messen von den Lebenden erflehen:

> Quelquefois on a aussi revelation .... des peines de Purgatoire qu'endurent les fideles trespassez, afin de les secourir ou faire secourir par leurs parens ou amis et les tirer de leurs tourmens.[14])

Die Seelen der Erlösten können zwar auch mit Gottes Erlaubnis auf die Erde zurückkehren, sie werden es aber selten tun, da sie keine Sehnsucht nach ihrer früheren irdischen Hülle empfinden:

> Les Ames, tant celles qui sont bien-heureuses en paradis, que celles qui sont en lieu de purgation, se peuvent monstrer aux hommes par la volonté et permission de Dieu.[15])

Zum Schluß wendet sich Le Loyer den verschiedenen Erscheinungsformen von Engeln, Teufeln und Seelen zu: ein guter Engel erscheint im hellen Tageslicht, ein Teufel aber wird immer im Schatten, umgeben von Flammen und Schwefelgeruch, an einem einsamen Ort oder im Walde, zu sehen sein. Die Seelen der Verstorbenen können nicht in ihrem Körper erscheinen, da er ja im Grabe liegt; sie verhüllen sich in ein Phantom von Luft.[16])

Ein zeitgenössischer Vertreter des protestantischen Standpunktes war Ludwig Lavater, ein Schweizer Prediger, der 1570 ein Werk, betitelt: *De spectris, lemuribus et magnis atque insolitis fragoribus,* in Zürich erscheinen ließ. Bereits 1572 erschien eine englische Uebersetzung davon mit dem Titel:

> Of ghostes and spirites walking by night, and of strange noyses, crackes, and sundry forewarninges, whiche commonly happen before the death of menne, great slaughters, & alterations of kyngdomes. One Book, written by Lewes Lavaterus of Tigurine. And translated into Englyshe by R. H.

Im ersten Teil seines Buches bringt der Verfasser eine Reihe von Beispielen dafür, daß manche Menschen durch v e r m e i n t l i c h e Geistererscheinungen getäuscht werden. Melancholisch veranlagte Menschen glauben nach seiner Ansicht vielfach Dinge zu sehen, die in Wirklichkeit nicht existieren:

> True it is, that many men doo falsly persuade themselues that they see or heare ghostes: for that which they imagin they

13) Ebenda, p. 592 (B).
14) Ebenda, p. 649 (D).
15) Ebenda, p. 652 (D).
16) Yardley (p. 251).

> see or heare, proceedeth eyther of melancholie, madnesse, weaknesse of the senses, feare, or of some other perturbation: or else when they see or heare beasts, vapors, or some other naturall things, then they vaynly suppose, they haue seene sightes ...[17])

Die gleiche Fähigkeit spricht er auch furchtsamen Menschen zu. Auch sie glauben, seltsame Erscheinungen zu sehen und aus Geräuschen Geisterstimmen zu vernehmen, wo doch nur natürliche Vorgänge sich abspielen:

> For if any man bee timorous by nature, or subiect to feare through great daungers, or by some other wayes, he also imagineth straunge things whiche in deede are not so ...[18])

Mutige Menschen dagegen sehen selten Geister:

> They whiche are of stout and hautie corage, free from all feare, seldome tymes see any spirits.[19])

Weiterhin stellt er fest, daß Leute mit schwachem Augenlicht leicht getäuscht werden können, daß diese oder jene Erscheinung, die sie gesehen zu haben glauben, nur ein vorgegaukeltes Trugbild war. Das gleiche gelte für Betrunkene, da eben das Uebermaß des Alkohols die Sehkraft der Augen beeinträchtige. Weiter führt er aus, daß junge Leute sich oft als Geister verkleiden, um ihre Mitmenschein zu erschrecken. Bei einfältigen und furchtsamen Menschen werden sie Erfolg haben; denn diese glauben wirklich einen Geist gesehen zu haben. Oft waren es auch Priester und Mönche, die um irdischer Vorteile willen als Geister auftraten und so von furchtsamen Menschen reichliche Opfergaben erpreßten.[20])

Nach dieser kritischen Sondierung kommt Lavater zu der Feststellung, daß nicht alle Geister auf Täuschung beruhen. Nach ihm gibt es auch w i r k l i c h e Geistererscheinungen:

> Dayly experience techeth us that spirits do appear to men ... Many men of no small credite, have affirmed, that they have seene spirits both in the day and in the night also.[21])

Als Protestant wendet er sich jedoch gegen den katholischen Fegfeuerglauben. An Hand von Bibelstellen macht er klar, daß die Seelen der Verstorbenen entweder zur Glückseligkeit in den Himmel oder zur Verdammnis in die Hölle kommen. Weder die Seelen der Gläubigen noch die der Ungläubigen werden dazu ver-

---

17) Lavater I, Kap. 2 (p. 9).
18) Ebenda, Kap. 3 (p. 14).
19) Ebenda, Kap. 3 (p. 15).
20) Ebenda, Kap. 6 (p. 23).
21) Ebenda, Kap. 16 (p. 71) und Kap. 12 (p. 53).

dammt, vor dem jüngsten Gericht auf die Erde zurückzukehren. Er betont, daß nirgends in der Bibel ein Zwischenaufenthaltsort, das Fegfeuer, erwähnt wird, und so können keine Seelen von Verstorbenen auf die Erde zurückkommen:

> There can be no man sent back to shew or tel ought of the state of hell.[22])

Geister, die sich den Menschen nähern, sind so vielmehr meist verkleidete Teufel. Lavater betont, daß der Teufel sogar die Gestalt eines frommen Mannes annehmen kann, und erläutert dies durch Zeugnisse aus den Aposteln:

> Thou doest demaund whether the Divell can represente the lykenesse of some faithfull man deceased? Hereof we neede not doubt at all.[23])

Doch muß man hinter der Gestalt eines frommen Mannes nicht immer den Teufel vermuten, auch gute Engel können sich den Menschen offenbaren:

> It is either a good or evill angel or some other forewarning sent by God . . .[24])

Aber in den meisten Fällen erweisen sich die angeblich guten Engel als böse, die den Menschen ins Verderben stürzen wollen, selten nur erscheint ein wirklich guter Engel.

Lavater forscht der Bedeutung von Geistererscheinungen nach und kommt zu dem Ergebnis, daß Gott durch sie einen bestimmten Zweck verfolge:

> God doth suffer Spirites to appeare unto his electe unto a good ende, but unto the reprobate they appeare as a punishemente.[25])

Weiterhin gibt er Ermahnungen und Ratschläge, wie sich die Menschen bei Geistererscheinungen verhalten sollen. Er empfiehlt, nicht furchtsam, sondern tapfer zu sein. Im Gegensatz zum katholischen Standpunkt, der Geister befragen läßt, rät er davon ab; denn Geister können keine Auskunft über zukünftige Dinge geben:

> Such kynde of apparitions are not to be credited.[26])

Er wendet sich auch dagegen, daß man Geister mit Flüchen vertreiben oder mit Waffen verletzen will; er empfiehlt zu beten und gottgefällig zu leben.[27])

---

22) Lavater II, Kap. 5 (p. 119).
23) Ebenda, Kap. 9 (p. 140).
24) Ebenda, Kap. 14 (p. 160).
25) Lavater III, Kap. 1 (p. 175).
26) Ebenda, Kap. 8 (p. 201).
27) Ebenda, Kap. 11 (p. 214).

Ein weiteres Zeugnis der protestantischen Auffassung in England ist die *Dämonologie* des späteren englischen Königs Jakob I., die 1597 erschien und eine Widerlegung des freigeistigen Standpunktes von R. Scot, dessen Gedanken später gebracht werden sollen, darstellt. In der Vorrede finden wir diese Absicht ausgedrückt:

> ... Against the damnable opinions of two principally in our aage, whereof the one called Scot, an Englishman, is not ashamed in publike Print to deny, that there can be such a thing as Witch- craft: and so maintaines the old errour of the Sadduces in denying of spirits ...[28])

Von Geistern und Gespenstern handelt der dritte Teil dieses Werkes. Jakob unterscheidet dort Lemures oder Spectra, Geister, die Häuser und einsame Plätze heimsuchen und in schreckhafter Gestalt großen Lärm verursachen; Succubi und Incubi, Geister, die den Menschen von außen her bedrängen und innerlich von ihm Besitz ergreifen; Umbrae mortuorum, Geister, welche die Gestalt eines kürzlich Verstorbenen angenommen haben. Das Auftreten dieser Geister deutet Jakob als Strafe Gottes für große Sünden, die an den heimgesuchten Orten begangen worden sind. Als orthodoxer Protestant glaubt er nicht an die Möglichkeit der Rückkehr der Geister von Verstorbenen; solche Erscheinungen sind für ihn vielmehr ein Werk des Teufels:

> Amongst the Gentiles the diuell used that much (to appear in the shadow of a person newly dead), to make them beleeue that it was some good spirit, that appeared to them then, either to forewarne them of the death of their friend, or else to discover unto them the will of the defunct or what was the way of his slaughter ... and this way he easily deceiued the Gentiles ...[29])

Der Teufel ängstigt und schreckt auf diese Weise seine Opfer. Aber nur gegenüber den Heiden und schwachen Christen wird er hierin Erfolg haben; denn Gläubige wissen:

> That, neither can the spirit of the defunct returne to his friend, or yet an Angel use such formes.[30])

Der Teufel kann sich eines toten Körpers für seine bösen Machenschaften bemächtigen, und er benützt dazu nicht nur die Leichen der Verworfenen, sondern auch die der Gläubigen; dies bedeutet aber keine Schändung, weil die Seelen schon davon getrennt sind:

> For his haunting with their bodies after they are dead, can nowaies defile them, in respect of the souls absence.[31])

---

28) James, p. 91 (Vorrede).
29) Ebenda III, Kap. 1 (p. 125).
30) Ebenda III, Kap. 1 (p. 125).

Jakob beschäftigt sich auch mit der Frage, wie diese Geister in die Häuser eindringen können, wenn Fenster und Türen verschlossen sind. Sie passen die Form ihres Eintritts dem Zustand an, in dem sie sich befinden:

> For if they have assumed a dead body, whereinto they lodge themselves, they can easily enough open without dinne any doore or window, and enter in thereat; and if they enter as a Spirit onely, any place where the aire may come in at, is large enough an entrie for them.[31])

In Weiterentwicklung und Verschärfung von Lavaters Standpunkt stellt Jakob weiterhin fest, daß alle Geistererscheinungen vom Teufel verursacht werden, während Lavater noch Erscheinungen von guten Engeln zuläßt:

> That since all prophecies and visions are now ceased, all spirits that appeare in these formes are evill.[32])

Jakob untersucht weiter, wer der Gegenstand dieser Heimsuchungen durch den Teufel sein kann. Es sind dies sowohl große Sünder, die von Gott auf diese Weise bestraft werden, als auch fromme Leute, die so auf die Probe gestellt werden. Die Absicht des Teufels dabei ist: entweder lockt er die Menschen an gefährliche Orte, um so den Verlust ihres Lebens herbeizuführen, oder er verführt sie zu einer Gotteslästerung, um auf diese Weise ihre Seele ins Verderben zu stürzen.[32])

Auch Thomas Nashe, ein Zeitgenosse Shakespeares, berichtet in seiner Abhandlung *Terrors of the Night* (1594) über den Aberglauben seiner Zeit und geht auch ausführlich auf Geistererscheinungen ein. Soweit sich bei seinem oft recht geschraubten Stil sein eigener Standpunkt erkennen läßt, ist er als derjenige Lavaters zu bezeichnen. Der Haupttenor seiner Abhandlung scheint jedoch der zu sein, vor allzu großem Aberglauben und Mißbrauch mit Geistererscheinungen zu warnen.[33])

Neben den beiden konfessionell gebundenen Ansichten über die Geister bestand noch eine freiere, skeptisch-modernistische Richtung. Ihr Vertreter Reginald Scot, der wie Le Loyer ein Rechtsgelehrter war, veröffentlichte im Jahre 1584 sein für diese Richtung grundlegendes Werk: *The Discoverie of Witchcraft.* Die Stellungnahme des Verfassers war zu fortschrittlich für seine Zeit; deshalb wurde sein Buch gleich nach der Thronbesteigung des Königs Jakob I. öffentlich durch den Henker verbrannt.

---

31) Ebenda III, Kap. 1 (p. 124).
32) Ebenda III, Kap. 2 (p. 126).
33) Nashe, Works I (p. 345).

Montague Summers, der Neuherausgeber der *Discoverie*, zitiert einen zeitgenössischen Bericht, der besagt, daß alle greifbaren Exemplare der ersten Ausgabe von 1584 vernichtet wurden.[34]) Obwohl man in England hoffte, das Werk völlig ausgerottet zu haben, blieben doch heimlich einige englische Exemplare erhalten und 1609 und 1637 erschienen zwei holländische Uebersetzungen in Leyden. Englische Neudrucke des Werkes erfolgten 1651 (also kurz nach der Hinrichtung Karls I.), 1654 und 1665 und beweisen, wie groß das Interesse an dem Stoff gewesen sein muß.

In den meisten Kapiteln seiner *Discoverie* setzt sich Scot mit dem Hexenunwesen auseinander. In ausführlichen Erörterungen sucht er den Hexenglauben zu widerlegen. Voll Empörung wendet er sich gegen die Tötung von Hexen, die zu seiner Zeit einen riesigen Umfang annahm. Scot glaubt weder an Wunder, Hexen noch Geister und sucht alle diese Phenomene auf natürliche Weise zu erklären. Seine weitgehende Skepsis mutet, verglichen mit den Anschauungen seiner Zeit, freigeistig und aufklärerisch an. Selbst die Bibel nimmt er unter seine kritische Lupe.

So will er unter anderem beweisen, daß der von der Hexe von Endor zitierte Samuel kein Geist, sondern ein Trugbild war.[35]) Nach Scot wurde Samuel nicht von den Toten erweckt; denn die Seelen der Rechtschaffenen sind in Gottes Hand, und der Teufel hat keine Macht über sie. Scot stützt sich auf den heiligen Chrysostomus, der behauptet, die Seelen erwarten ihre Aburteilung an einem bestimmten Ort und können sich von da nicht entfernen; ferner sei es nicht Gottes Wille, daß die Lebenden durch die Toten belehrt werden.[36]) Weitere Bekräftigung dieser seiner Anschauung sucht und findet Scot bei Augustinus, der direkt behauptet, Samuel sei nicht heraufbeschworen worden. Die Ansicht anderer Kirchenväter, die Samuels Erscheinen als Teufelswerk erklären, sucht Scot mit der Bibeltextstelle selbst zu widerlegen[37]): in dieser kehre der Name Jehova fünfmal wieder, dessen Nennung der Teufel nicht ertragen könne. Der Hexe von Endor spricht Scot die Fähigkeit ab, ein übernatürliches Wunder herbeizuführen. Auch der Teufel könne dies nicht vollbringen, sondern nur Gott allein; denn Gott werde seine Macht und Herrlichkeit keinem Geschöpfe übertragen. Zusammenfassend stellt Scot fest, daß das vermeintliche Wunder der

---

34) Summers, Scot-Ausgabe (p. XXXIII f.).
35) Die gleiche Frage wird von Lavater (Kap. 7, p. 127) und Le Loyer (Buch 7, p. 678) behandelt mit dem Ergebnis, daß beide den von der Hexe zitierten Geist als Teufel erklären.
36) Scot, ed. Summers VII, Kap. 8—11 (p. 79).
37) I. Samuel, Kap. 28, 16—19.

Hexe Schwindel war. Als sie den an Wahnsinn grenzenden Gemütszustand des Saul erkennt, gaukelt sie ihm eine insgeheim vorbereitete Täuschung vor.

Von Interesse ist Scots Stellungnahme zu den Erscheinungen wandernder Geister.[38]) Er erklärt sie für Erfindungen geängsteter Gemüter, die solche Visionen besonders bei Nacht zu haben pflegten. Mit der weiteren Ausbreitung des Wortes Gottes hätten diese Erscheinungen beträchtlich abgenommen und würden wohl bald ganz verschwinden. Weiterhin legt Scot ausführlich dar, wie seine abergläubischen Zeitgenossen die Teufel und Geister einteilten, wie sie künstlich ihre Pseudowissenschaft ausbauten, um sie für ihre Zwecke nutzbar zu machen.[39]) Natürlich nimmt er auch Stellung dazu und seinem bisher dargelegten Standpunkt entsprechend, für den selbst Wunder, Weissagungen und Orakel ihren Sinn verloren haben, muß sie ablehnend sein:

> He that can be persuaded that these things are true ..., may soon be brought to beleeve that the moone is made of green Cheese.[40])

In seinem *Discourse upon Divels and Spirits*, der seinem Werke angehängt ist,[41]) erwartet man seine Stellungnahme zum Geisterproblem noch klarer präzisiert vorzufinden. Doch läßt er hier eine strenge Scheidung zwischen Geistern, Engeln und Teufeln vermissen, und es ist hauptsächlich der Teufel in seinen verschiedenen Erscheinungsformen, der ihn beschäftigt. In seiner persönlichen Stellungnahme steht Scot weder auf Seiten der Protestanten, noch auf Seiten der Katholiken. Nach seiner Ansicht glauben die Protestanten e i n i g e Lügen, die Katholiken s e h r v i e l e; denn der Mensch hört in seiner Unvollkommenheit viel mehr auf Märchen und Fabeln, als auf die heilige Schrift. Darum folgert Scot:

> Let us cast away these prophane and old wives fables.[42])

Scot betont hier wieder, wie schon in einigen Kapiteln seiner Discovery, daß ernstzunehmende christliche Autoren schon lange alle jene eitlen Visionen und Erscheinungen verdammt haben, außer denjenigen, die von Gott, seinem Sohn und den Engeln gezeigt wurden. Er beruft sich auf Athanasius, der sagt:

> Soules once loosed from their bodies have no more society with mortall men.[43])

---

38) Scot, ed. Summers VII, Kap. 15 (p. 86 f.).
39) Ebenda, XV, Kap. 1 (p. 217).
40) Ebenda, XV, Kap. 5 (p. 227).
41) Dieser Discourse ist in der Ausgabe 1930 von Summers nicht enthalten.
42) Scot, Ausg. von 1651, Kap. 27 (p. 382).
43) Ebenda, Kap. 28 (p. 383).

Weiter beruft er sich auf Augustinus, der nicht an die Wiederkehr von Seelen zur Erde glaubt und dies mit dem Bibelwort begründet:

> We have Moses and the prophets, who are to be hearkened unto, and not the dead [43])

Geistergläubige Autoren, so fügt Scot ironisch hinzu, sprechen den Seelen zuviel Macht zu; so oft es ihnen beliebte, könnten sie vom Himmel herunterkommen und sich in einen fremden Körper verhüllen; sonst wären sie nicht vollkommen glücklich. Auch die Seelen in der Hölle könnten nach Belieben heraufkommen; sie erschienen am häufigsten; nicht weniger oft die Seelen des Fegfeuers. Nach ihrer Ansicht sei es sehr leicht, die guten Seelen von den bösen zu unterscheiden:

> For a damned soul hath a very heavy and sower look; but a saints soul hath a cheerfull and a merry countenance; these also are white and shining, the other cole black.[43])

Scots Einstellung dazu ist durchaus ablehnend; er spricht den Seelen die Fähigkeit ab, sich einen Körper zu schaffen und nach Belieben auf die Erde zu kommen:

> I say that these apparitions of soules are but knaveries and cousenages.[43])

Zusammenfassend sei in Kürze der Standpunkt der verschiedenen Richtungen präzisiert, und zwar zunächst unter Beschränkung auf die Grundauffassung:

1. katholische Auffassung (Le Loyer): ein erscheinender Geist kann außer Engel oder Teufel vor allem auch die Seele eines Verstorbenen sein.
2. protestantischer Standpunkt:
   a) Lavater: Die Geistererscheinung wird verursacht durch guten Engel oder (meistens) Teufel.
   b) Jakob: Die Geistererscheinungen sind alle Teufelswerk.
3. freigeistiger Standpunkt (Scot): Er leugnet alle Möglichkeiten von wirklichen Geistererscheinungen.

Von besonderer Wichtigkeit ist aber, daß sowohl die katholische Auffassung wie auch die protestantische schon Bedenken gegen gewisse Geistererscheinungen kennen. Man erklärt nicht mehr blindlings jede Geistererscheinung für echt, sondern prüft, wer der Zeuge derselben ist. Melancholische und nervös überreizte Menschen können leicht getäuscht werden; somit ist in ihrem Falle die Geistererscheinung nicht unbedingt als wirkliche anzusprechen.

43) Scot, Ausg. von 1651, Kap. 28 (p. 383).

Also Vertreter beider religiöser Richtungen halten bei prinzipieller Geistergläubigkeit doch gewisse Sinnestäuschungen für möglich.

Dieses weitere Moment muß auch in Bezug auf die Einstellung Shakespeares zu Geistererscheinungen in Betracht gezogen werden.[44])

Geister in Shakespeares Dramen.

Bei der Behandlung von Geistererscheinungen sind dem Dramatiker in der Hauptsache folgende Möglichkeiten gegeben: entweder er läßt den Geist völlig unvermittelt aus blauem Himmel erscheinen und kennzeichnet ihn damit als realen Geist, — zu dieser Kategorie werden unter anderem z. B. Prolog- und Beschwörungsgeister gehören, soweit nicht besondere Umstände eine andere Deutung nahelegen, — oder das Auftreten des Geistes erfolgt psychologisch motiviert; dann weisen die dramatischen Gestalten, die Zeugen von Geistererscheinungen sind, solche Charakterzüge auf oder sind in solche Verhältnisse hineingestellt, daß die Annahme naheliegen wird, der auftretende Geist sei das Produkt ihrer Einbildungskraft. Der Dichter verfolgt dann wohl einen anderen Zweck, er wird durch den Geist innere Vorgänge sinnfällig und dramatisch wirksam in Erscheinung treten lassen. Zu dieser letzteren Art von Erscheinungen wird man u. a. meist auch die Traumgeister rechnen können, obgleich man dies nicht ohne weiteres verallgemeinernd entscheiden kann, da der mittelalterliche Glaube, daß Träume Medien für reale Geister sind, auch noch zu Shakespeares Zeit seine Geltung hatte.

Es muß nun von vorneherein betont werden, daß sich in vielen Fällen kein exakter Beweis erbringen läßt, wie nun der Dramatiker seinen Geist wirklich aufgefaßt wissen wollte. Einfacher gestaltet sich diese Aufgabe in den Fällen, wo der Geist völlig unerwartet erscheint und der ganzen Art seines Auftretens nach (eventuell durch körperliches aktives Eingreifen) deutlich als reale Erscheinung gekennzeichnet ist. Dann darf man wohl mit Sicherheit annehmen, daß ihn auch der Dramatiker als reale Erscheinung darzustellen beabsichtigte. Stets schwierig wird dagegen die Beurteilung des Geistes sein in den Fällen, wo eine Illusion in Frage kommt. Denn hier kann man fast nie mit Sicherheit feststellen, daß der Dramatiker auch wirklich eine Illusion zu verkörpern suchte. Handelt es sich z. B. um einen melancholischen Menschen, der einen Geist sieht, und sprechen eine Reihe von Gegebenheiten dafür, daß man be-

44) Soweit ich sehe, ist dies bisher noch nicht geschehen.

haupten kann, eine Illusion liege vor, so kann man diese Behauptung mit dem mittelalterlichen Geisterglauben angreifen, daß melancholische Menschen auch für reale Geistererscheinungen besonders empfänglich sind. Alles, was man in diesen und ähnlichen Fällen zu tun vermag, ist, die Momente herauszuarbeiten, die einerseits für die reale Erscheinung, andrerseits für die psychologische Motivierung des Geistes sprechen können.

Der Dramatiker kann es außerdem in das Belieben des Zuschauers stellen, wie er seinen Geist auffassen will. Er kann die Darstellung so halten, daß derjenige, der noch geistergläubig war, in dem Geist eine reale Erscheinung erkannte; dabei kann er aber gleichzeitig in diese Darstellung auch Momente aufnehmen, die es einem schon skeptischer zur Geisterfrage stehenden Zuschauer ermöglichen, den Geist als Verkörperung von Angstgefühlen, Gewissensbissen oder ähnlichen bedrückenden Gedanken zu erkennen.

Ebenso schwierig wird sich die Untersuchung darüber gestalten, wie der Dramatiker selbst über Geister dachte. Auch hier läßt sich vielfach kein absolut zwingender Beweis führen, weil eben einerseits die meist einzige Aufschlußquelle darüber — die Darstellung der Geister in seinen Dramen — sich zu keinem absolut eindeutigen Resultat führen läßt. Dazu kommt, daß man aus einem Einzelfall, in dem die Geistererscheinung mit ziemlicher Sicherheit als Illusion erkannt werden konnte, nicht unbedingt auf eine absolute Leugnung von realen Geistern seitens des Dramatikers schließen kann. Denn er kann dann immer noch Anhänger entweder des Standpunktes von Lavater oder des Standpunktes von Le Loyer sein, die in einzelnen Fällen, etwa bei Melancholikern, angebliche Geistererscheinungen für Sinnestäuschungen halten, im übrigen aber an wirkliche Geister glauben.

An Hand dieser Tatsachen erschiene es fast überflüssig, überhaupt eine solche Frage, die sich doch nicht eindeutig lösen läßt, in Angriff zu nehmen. Jedoch, wenn man auch vielfach nicht bis zu exakten Beweisen vordringen kann, so läßt sich aus den gegebenen Tatbeständen doch die eine oder andere Vermutung nahelegen. Wenn man in mehreren Dramen eines Dichters immer wieder Momente finden kann, die für die psychologische Motivierung des Geistes sprechen, darf man wohl annehmen, daß eine derartige Darstellung nicht zufällig ist, sondern bewußt angewendet wurde.

Das erste Drama, in dem Shakespeare eine Geistererscheinung erfolgen läßt, ist der zweite Teil von *Henry VI.*, das von E. K. Chambers auf 1590—91 datiert wird.[1]) Die Herzogin Leonora

1) Auch alle weiteren Datierungen von Shakespeare-Dramen sind, soweit nicht anders erwähnt, von E. K. Chambers übernommen.

von Gloucester, die Gattin des Lordprotektors, sieht sich in ihrem Ehrgeiz gekränkt durch die Heirat König Heinrichs mit Margarete von Neapel. Sie selbst möchte gerne für die Dauer die erste Rolle im Reiche spielen, da sie sich an den Gedanken gewöhnt hat, daß ihr Gatte die Herrschaft für immer innehaben müsse. Diesem enthüllt sie ihre ehrgeizigen Hoffnungen, die sie in die Form eines Traumerlebnisses kleidet, findet jedoch bei ihm keine Zustimmung, sondern barsche Zurückweisung. Um zu erfahren, ob ihre Zukunftswünsche trotzdem Aussicht auf Erfüllung haben, will sie sich des Geisterbeschwörers Bolingbroke und der Hexe Jourdain bedienen. Im Garten des Herzogs bereiten sie und ihre Helfershelfer die Beschwörungsszene vor. Als Zeitpunkt haben sie die tiefe, finstere Nacht gewählt, weil nur dann Geister erscheinen und Gespenster ihre Gräber sprengen. Kaum ist die Beschwörungsformel gesprochen, so erscheint unter Donner und Blitz der Geist Asmath und kündigt sich durch das Wort *Adsum* an. Die Hexe erteilt ihm den Befehl, auf alle Fragen, die sie stellt, zu antworten, dann erst darf er verschwinden. Der Geist scheint sich jedoch nach seinem gewohnten Aufenthaltsort zu sehnen; fast unwillig antwortet er:

Ask what thou wilt; that I had said and done!

Drei Fragen werden ihm vorgelegt, auf die er orakelhafte Antworten gibt. Schließlich wird der Geist ungeduldig und spricht:

Have done, for more I hardly can endure.

Darauf entläßt ihn Bolinbroke mit den Worten:

Descend to darkness and the burning Lake!
False Fiend, avoid!

Unter Donner und Blitz verläßt der Geist den irdischen Schauplatz. Kaum ist er versunken, so stürzen die Herzöge von York und Buckingham mit ihren Wachen herbei. Beschwörer und Hexe werden abgeführt; vor Gericht gestellt, werden sie von König Heinrich verurteilt: die Hexe soll auf dem Scheiterhaufen verbrannt, ihre Helfer gehängt werden; die Herzogin wird auf die Insel Man verbannt.[2])

Was ist nun der Zweck dieser Episode? Man möchte fast glauben, daß sie Shakespeare einführte, um dem Geschmack seiner Zeit Zugeständnisse zu machen; denn der Geist war eine beliebte Theaterfigur geworden. Der Art seines Auftretens nach sind keine Momente vorhanden, die den Geist als psychologisch motiviert erkennen ließen, und so wird er wohl als real zu denken sein. Vom dramatischen Standpunkte aus betrachtet, bildet diese Beschwörungsszene einen Vorteil für den Dichter, weil durch die

2) Henry VI, I, 4 (p. 501 f.).

Weissagungen des Geistes der künftige Weg der Handlung aufgezeigt wird.

Um eine andere Art von Geistern handelt es sich im ersten Teil von *Henry VI.*, der auf 1591—92 angesetzt wird. Eigentlich sind es hier nicht Geister von Verstorbenen, die erscheinen, sondern teuflische Geister; da aber beide doch in naher Beziehung zu einander stehen, soll auch dieses Drama berücksichtigt werden.

Jeanne d'Arc, genannt la Pucelle, erscheint im Lager vor Orleans und erzählt dem Dauphin Karl, daß ihr beim Hüten der Lämmer die Mutter Gottes erschienen sei und ihr Kraft und Mut verliehen habe, das Vaterland aus Not und Gefahr zu befreien.[3]) Als Karl im Zweikampf sich von ihrer überlegenen Kraft überzeugen muß, unterstellt er sich und sein Heer ihrem Oberbefehl. Unter ihrer Führung sind die Truppen siegreich und befreien Orleans.[4]) Ermutigt durch diesen Erfolg, sinnt sie auf immer neue Pläne, ihr Vaterland von den englischen Heeren zu befreien. In vorderster Reihe kämpfend, schreckt sie vor keiner Gefahr zurück und spornt so den Mut der Krieger an. Als ihr nun ein Bote meldet, daß die zersprengten englischen Heere sich wieder gesammelt haben und einen Großangriff planen, ermuntert Pucelle die erschreckten Heerführer, ihre Furcht zu bannen.[5]) Alleingelassen, überdenkt sie ihre Lage; Hoffnungslosigkeit erfüllt sie, und verzweifelt fleht sie um Hilfe:

> The Regent conquers, and the Frenchmen fly.
> Now help, ye charming spells and periapts;
> And ye choice spirits that admonish me
> And give me signs of future accidents.
> You speedy helpers, that are substitutes
> Under the lordly monarch of the north,
> Appear and aid me in this enterprise.[6])

Kaum hat sie mit diesen Worten die ihr dienstbaren Geister gerufen, da stehen sie schon vor ihr. Aber trotz Pucelles dringender Aufforderung, das Schweigen zu brechen, bleiben sie stumm und deuten nur durch Gesten, durch Kopfschütteln oder Neigen des Hauptes das Geschick an, das über Pucelle kommen wird. Johanna fleht sie an, noch dieses e i n e Mal zu helfen, damit Frankreich siegreich bleibe, sei es selbst um den Preis eines ihrer Glieder. Sogar Körper und Seele will sie opfern, um Frankreich zu retten. Doch alle ihre Angebote finden kein Gehör; die Geister ziehen erbarmungslos ab, während Pucelle klagt:

---

3) I, 2 (p. 471 f.).
4) I, 5/6 (p. 474 f.).
5) V, 2 (p. 490).
6) V, 3 (p. 490 f.).

See, they forsake me! ....
My ancient incantations are too weak,
And Hell too strong for me to buckle with...

Bald darauf wird Pucelle im Handgemenge von dem Herzog von York gefangen genommen, um später auf dem Scheiterhaufen verbrannt zu werden.

Shakespeare hat die Pucelle mit den Zügen ausgestattet, die ihr schon damals ihre Feinde beilegten: nämlich, daß sie mit dem Teufel im Bunde gewesen sei. Im Widerspruch damit, so könnte man denken, steht ihr eigenes Geständnis dem Dauphin gegenüber:

Heaven and our lady gracious hath it pleased
To shine on my contemptible estate...
God's mother deigned to appear to me
And in a vision full of majesty...
Her aid she promised and assured success.[7])

Doch dieser vermeintliche Widerspruch löst sich, wenn man bedenkt, daß sie sich beim König nur Glauben für ihre Sendung verschaffen konnte, wenn sie sich auf himmlische und nicht auf teuflische Kräfte berufen konnte. So umkleidet sie bewußt ihren Pakt mit der Hölle mit dem Glanze der Mutter Gottes. Ihre Worte:

... my ancient incantations are too weak...

lassen erkennen, daß sie schon früher sich höllischer Geister bediente.

Veranlaßt durch die Tatsache, daß die Erscheinungen stumm auftreten, könnte man versucht sein, sie als innere Vorgänge, als Ausdruck der wachsenden Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung der Pucelle zu deuten; doch dies steht offensichtlich im Widerspruch zu den Absichten des Dichters. Er wollte die Pucelle augenscheinlich als wirkliche Hexe darstellen, und damit sind wohl auch die Geister als wirkliche, ihr dienstbare Wesen aufzufassen.

In *Richard III.* (auf 1592—93 datiert) läßt Shakespeare zum erstenmal Traumgeister auftreten. Von der Handlung sei nur das gebracht, was zum Verständnis der Geistererscheinung nötig ist.[8])

Im Monolog des ersten Aktes äußert Richard Gloucester seine Unzufriedenheit mit seinem irdischen Geschick, lahm und entstellt zu sein. Da ihm durch seine Mißgestalt wahres irdisches Glück versagt bleibt, will er ein Bösewicht werden und der Todfeind seiner Brüder. Clarence läßt er ins Gefängnis werfen, heuchelt Mitleid mit ihm und schiebt die Schuld an seiner Verhaftung auf

7) I, 2 (p. 471).
8) Vergleiche auch die später behandelte Quelle: The True Tragedy of Richard III.

die Gattin des Königs. Fern von ihm, zeigt sich seine falsche brüderliche Liebe offen als abscheulicher, verruchter Haß eines Wüterichs, der, anstatt für die Befreiung seines Bruders zu wirken, ihm nach dem Leben trachtet. Kein Mittel ist ihm zu gewöhnlich, sich ins rechte Licht zu setzen, die anderen aber ungerecht zu beschuldigen. Die ganze Gemeinheit seiner Natur zeigt sich bei der Werbung um Anna, deren Gatten und Schwiegervater er ermorden ließ. Mit den lieblichsten Tönen schmeichelnd sucht er sein Ziel zu erreichen. Margarete, die Witwe Heinrichs VI., durchschaut sein falsches, heuchlerisches Wesen:

O, Buckingham, take heed of yonder dog!
Look, when he fawns, he bites; and when he bites,
His venom tooth will rankle to the death...[9])

Aehnlich lautet sein Selbstbekenntnis:

I do the wrong, and first begin to brawl.
The secret mischiefs that I set abroach
I lay unto the grievous charge of others...
And thus I clothe my naked villany
With old odd ends stolen out of holy writ;
And seem a saint, when most I play the devil.[9])

Seine große Heuchelei tritt dem König gegenüber zutage:

'Tis death to me to be at enmity;
I hate it, and desire all good men's love.[10])

Mit Meisterschaft versteht er es, die Ermordung seines Bruders Clarence der königlichen Familie zur Last zu legen und sich selbst von aller Schuld freizulügen.[11]) Gefühllos und unerbittlich sucht er die Kinder Eduards IV. der Thronfolge zu berauben dadurch, daß er ihren Vater für unebenbürtig erklärt. Immer wieder kommt sein falsches, scheinheiliges Wesen ans Licht: erst weist er die Krone, nach der er so lange im Stillen gestrebt, zurück, er läßt sich erst bitten und reißt sie dann gierig an sich. Rücksichtslos läßt er alle beseitigen, die ihm den Thron streitig machen könnten. Selbst der Mutter Fluch über seine Schandtaten kann ihn nicht rühren.[12])

Schon wähnt er sich im unbestrittenen Besitze der usurpierten Macht, als ihm plötzlich gemeldet wird, daß Richmond und Buckingham gegen ihn rüsten und ihn mit Heer und Flotte bedrohen. Richard hebt ein Heer aus und zieht den Feinden entgegen. Bei Bosworth liegen sich die beiden Heere gegenüber. Am Vorabend der Schlacht, nachdem er alles für den bevorstehenden Tag geordnet

9) I, 3 (p. 563).
10) II, 1 (p. 567).
11) II, 1 (p. 567).
12) IV, 4 (p. 583).

hat, zieht sich der König in sein Zelt zurück in einer Stimmung, die sich von seiner gewöhnlichen, unbekümmerten Laune stark abhebt:

> I have not that alacrity of spirit,
> Nor cheer of mind, that I was wont to have.[13])

Während Richard zu schlafen versucht, erscheinen zwischen seinem Zelt und dem des Richmond die Geister all derer, die er ermorden ließ. Zuerst kommt der Geist des Prinzen Edward; er verharrt, bis alle zehn anderen Geister erschienen sind, und verschwindet dann mit ihnen zusammen. Einer nach dem andern hält Richard sein an ihm begangenes Verbrechen vor und endet mit dem Fluch: verzweifle und stirb! Von Angst gepeitscht, wacht Richard aus seinen Träumen auf:

> Soft! I did but dream.
> O coward conscience, how doest thou afflict me!
> The lights burn blue. It is now dead midnight...
> Methought the souls of all that I had murder'd
> Came to my tent; and every one did threat
> To-morrow's vengeance on the head of Richard.[14])

Die Traumgesichte haben ihn innerlich erschüttert und seine Siegeshoffnung herabgestimmt. Er, der sich durch seine Rücksichtslosigkeit nur Feinde schuf, muß sich nun fragen, ob die wenigen Freunde, die er hat, jetzt in der Not zu ihm halten werden. In dem düsteren Himmel glaubt er ein schlechtes Omen für sich zu sehen, doch bald tröstet er sich damit, daß der gleiche Himmel sich auch über Richmond wölbt. In vorderster Reihe tapfer kämpfend, findet er durch Richmond seinen Tod.

Eigenartig ist es, daß dieselben Geister gleichzeitig ihrem Mörder und ihrem Rächer im Traumgesicht erscheinen. Der Rächer ist eben Richmond, der in V, 2 zum ersten Mal selbst auftritt. Er ist voll Kampfeslust und gewillt, die Tyrannei Richards zu brechen. Hoffnungsfreudig bespricht er mit seinen Getreuen die Schlachtordnung für den nächsten Tag. Als alles besprochen ist, entläßt er seine Lords, um Ruhe und Schlaf zu finden. Zuvor befiehlt er sich und sein Heer in die Hände des Allmächtigen und bittet ihn um Kraft und Mut im Kampfe gegen seine Widersacher; dann schläft er ein, um bald die Vision der Traumgeister zu erleben, die ihm als dem Vertreter der guten Sache aber nicht Verzweiflung, sondern Ruhe und Sicherheit einflößen.

Nach der Art des Auftretens der Geister zu schließen, wollte Shakespeare durch sie augenscheinlich innere Vorgänge darstellen:

---

13) V, 3 (p. 588).
14) V, 3 (p. 589).

er wollte einerseits das erwachende Schuldgefühl Richards, andrerseits die beginnende Siegeszuversicht Richmonds symbolhaft verkörpern. Beide, Richard und Richmond, stehen vor einer wichtigen Entscheidung auf Leben und Tod. Richard, der von Natur aus tief mißtrauisch ist, hat nicht die Zuversicht, daß er sich auf seine Leute verlassen kann. Die Ungewißheit des Ausganges der Schlacht läßt in ihm das Gefühl der Schuld, das so lange unterdrückt war, hochkommen. Man könnte sich fragen, ob ein so gewalttätiger Tyrann wie Richard für die Stimme des Gewissens überhaupt noch empfänglich sei. Aber nach seinen eigenen Worten zu urteilen, ist sie doch nicht völlig verstummt:

> My conscience hath a thousand several tongues,
> And every tongue brings in a several tale,
> And every tale condemns me for a villain.[15])

Die innere Einsamkeit und das erwachende Schuldgefühl lassen vor seinem inneren Auge die Gestalten seiner Opfer aufsteigen, die ihn alle verfluchen und ihm ein schreckliches Ende wünschen.

Im Gegensatz zu Richard fühlt sich Richmond als Vertreter der gerechten Sache. Auch er wird vor dem Schlafengehen seine Lage überdacht und vielleicht mit der Richards verglichen haben. Es ist nur natürlich, daß er sich die von Richard Hingemordeten als Fürsprecher seiner Sache vorstellt, die ihrem Rächer den wohlverdienten Sieg wünschen.

So macht es jedenfalls keine Schwierigkeit, die auftretenden Geister als Traumgesichte, die einerseits Gewissenspein und andrerseits wachsendes Selbstvertrauen und Siegeszuversicht verkörpern, aufzufassen.

Einer weiteren Geistererscheinung begegnen wir in Shakespeares erstem Römerdrama, *Julius Caesar,* auf 1599—1600 angesetzt. Hier ist Brutus der einzige Zeuge der Erscheinung, und so soll sein Charakterbild zunächst klargestellt werden.

Gleich zu Beginn lernen wir ihn als einen Menschen kennen, dessen Gemüt merkwürdig verstimmt ist. Als Cassius ihn auffordert, mit ihm die Spiele anzusehen, antwortet er mürrisch:

> I am not gamesome: I do lack some part
> Of that quick spirit that is in Antony.[16])

Als sich Cassius über sein unfreundliches Wesen beklagt, verrät er in seiner Antwort, daß er von widerstrebenden Gedanken hin- und hergerissen wird; doch welcher Natur diese finsteren Gedanken sind, das gibt sein verschlossenes Gemüt nicht einmal dem Freunde

15) V, 3 (p. 589).
16) I, 2 (p. 765).

preis.[17]) Doch bald hebt sich der Schleier von dem, was ihn bewegt: er befürchtet Caesars Erhebung zum König. Für ihn, der die Freiheit und Unabhängigkeit über alles schätzt, ist diese Aussicht völlig unerträglich:

> Brutus had rather be a villager
> Than to repute himself a son of Rome
> Under these hard conditions as this time
> Is like to lay upon us.[18])

Brutus faßt den Plan, die Krönung Caesars zu vereiteln, und zwar durch seinen Tod. Dieser Entschluß ist ihm nicht leicht geworden, um so mehr als er zu Caesar in einem engen freundschaftlichen Verhältnisse steht; er hat ihm manche schlaflose Nacht gekostet:

> Since Cassius first did whet me against Caesar,
> I have not slept.[19])

Auch Portia klagt über die große Veränderung, die mit ihrem Gemahl vor sich gegangen ist. Sie schließt aus seinem finsteren Wesen, seiner Unfreundlichkeit und Verschlossenheit auf eine beginnende Gemütskrankheit.[20])

Im dritten Akt ist dann das Ziel der Verschwörung erreicht, Caesar ist tot. Von der Rednertribüne aus setzt Brutus dem Volke die Gründe auseinander, die zu Caesars Falle führten. Er versichert ihm, daß es nur die Rücksicht auf das allgemeine Wohl, Frieden und Freiheit waren, die ihn erzwangen. Es gelingt ihm auch, die aufgeregten Bürger zu beruhigen und für seine Sache zu gewinnen. Arglos, wie er ist, versöhnt er sich mit Mark Anton und gestattet ihm, die Leichenrede zu halten, ohne an die Folgen zu denken, die sie herbeiführen kann. Er mag ehrlicher Idealist sein, ein weitsichtiger Politiker wie Cassius ist er nicht. Seine edle Gesinnung zeigt sich weiter in den Vorwürfen, die er seinem Mitverschworenen Cassius wegen seiner Geldgier und Bestechlichkeit macht.[21]) Die Zwistigkeiten mit Cassius, die Unmöglichkeit, Geld und Soldaten zu beschaffen, da an Freunden schon alles aufgeboten ist, der Kummer über Portias gewaltsamen Tod, all das legt sich von neuem auf sein Gemüt und vermehrt seine schwermütige und lebensüberdrüssige Stimmung.[22]) Gleichzeitig mit der Nachricht über Portias Tod hat er Meldung erhalten von den mächtigen Rüstungen seiner Gegner, daß sie mit großer Heeresmacht gegen ihn heran-

---

17) I, 2 (p. 765).
18) I, 2 (p. 766).
19) II, 1 (p. 769).
20) II, 1 (p. 771).
21) IV, 3, (p. 780).
22) IV, 3 (p. 782).

ziehen und daß es wohl bei Philippi zur Entscheidungsschlacht kommen wird.[22]) In der Stille seines Zeltes wird er sich der hoffnungslosen Lage der Republikaner noch stärker bewußt. So ist es nur natürlich, daß vor seinem inneren Auge die überragende Gestalt des Mannes aufsteigt, durch dessen Ermordung die Verschworenen diese verzweifelte Lage herbeigeführt haben. Vielleicht wird er sich jetzt der Fehler bewußt, die er und seine Freunde begangen haben. Vielleicht reut es ihn nun, zuerst zuviel auf Cassius gehört und später gegen seinen Willen dem Antonius freie Hand gelassen zu haben, um das Volk gegen die Anhänger der Republik aufzuwiegeln. Alle diese auf ihn einstürmenden Gedanken verscheuchen den Schlaf, er bittet den Diener, ihm noch einige Weisen auf der Laute vorzuspielen. Als dieser jedoch vor Müdigkeit einschläft, greift Brutus zu einem Buch, um durch Lesen auf andere Gedanken zu kommen. Er hat schon öfter in diesem Buche gelesen und sucht nun nach der zuletzt gelesenen Stelle, die durch ein eingelegtes Blatt gekennzeichnet ist. Als er sich zum Lesen hinsetzt, bemerkt er, daß die Kerze ganz dunkel brennt.[23]) Plötzlich sieht er, erst undeutlich, dann immer näher kommend, Caesars Geist vor sich.[24]) Erst glaubt er, seine schwachen Augen täuschten ihn; dann packt ihn Entsetzen, und die Haare stehen ihm zu Berge. Bald faßt er wieder Mut und redet den Geist an. Dieser antwortet auf seine Frage, wer er sei: Dein böser Geist, Brutus. Auf die weitere Frage nach dem Zweck seines Kommens erwidert er: Um dir zu sagen, daß du bei Philippi mich wiedersehen sollst. Mit der Bekräftigung: ja bei Philippi, als Antwort auf Brutus' letzte Frage, verschwindet der Geist. Wie eindrucksvoll sind diese wenigen Worte des Geistes! Die Stimmung dieses Augenblicks ist derart, daß man förmlich fühlt, wie der Schrecken Brutus lähmt, ihm die Kehle zuschnürt und wie Entsetzen aus seinen Augen starrt. Doch dies währt nur kurze Zeit. Jetzt, wo der erste Schreck vorüber ist und der Mut wiederkehrt, ist der Geist schon verschwunden. Noch völlig im Banne von dem, was er innerlich geschaut, weckt Brutus den Diener und die übrigen Zeltgenossen, um von ihnen die Bestätigung seines Erlebnisses zu erhalten. Doch diese, noch völlig in der Gewalt des Schlafes, stehen seinen verstörten Fragen verständnislos gegenüber und müssen gestehen, daß sie nichts gesehen und gehört haben.

Das angekündigte Wiedererscheinen des Geistes läßt uns allerdings Shakespeare nicht auf der Bühne miterleben. Man erfährt davon nur aus dem Bericht des Brutus:

22) IV, 3 (p. 782).
23) how ill this taper burns! IV, 3 (p. 783).
24) IV, 3 (p. 783).

The ghost of Caesar has appear'd to me
Two several times by night; at Sardis once,
And, this last night here in Philippi fields:
I know my hour is come.[25])

Die doppelte Geistererscheinung ist wohl nicht objektiv, sondern subjektiv zu deuten. Denn die Gemütsstimmung des Brutus ist derart, daß er wohl für eine Halluzination empfänglich ist. Weiterhin ist Brutus der einzige Zeuge der Erscheinung. Ferner sind die wenigen Worte des Geistes keine neuen Enthüllungen; denn Brutus war schon gemeldet worden, daß die Feinde gegen Philippi vorrücken, und so wird er sich im Geiste das Zusammentreffen mit ihnen überlegt und ausgedacht haben. Alle diese Punkte sind geeignet, eine subjektive Deutung des Geistes zu stützen. Der Geist ist wohl als ein Vorgang im Gemüte des Brutus aufzufassen, der zu der Ueberzeugung gekommen ist, daß jede irdische Schuld — und so auch Caesars Ermordung — sich auf Erden rächen muß. Das sieht man aus seinen Worten:

O Julius Caesar, thou art mighty yet!
Thy spirit walks abroad, and turns our swords
In our own proper entrails.[26])

Dieses Gefühl der Schuld und Reue verfolgt ihn bis zur letzten Minute; denn, ehe er sich ins Schwert stürzt, spricht er noch:

Caesar, now be still:
I kill'd not thee with half so good a will.[27])

Die Quelle zu Julius Caesar war das Leben des Marcus Brutus in Plutarchs Lebensbeschreibungen.[28]) Ein Vergleich mit dieser Quelle zeigt, daß Shakespeare in der Geisterszene sich ziemlich genau an das Original gehalten hat. Die Szenerie, das nächtliche, einsame Feldherrnzelt, ist übernommen. Schon bei Plutarch vertreibt sich Brutus die schlaflose Nacht durch Lesen. Die Fragen, die Brutus an den Geist zu stellen wagt, und die Antworten, die der Geist gibt, sind bei beiden gleichlautend. Weiterhin hat der Dichter von Plutarch übernommen, daß Brutus nach dem Verschwinden des Geistes die Diener ausfragte, und daß diese versicherten, nichts vernommen zu haben. Interessant ist es ferner bei Plutarch, daß Cassius, dem Brutus von der Geistererscheinung erzählt hat, nicht an die Realität des Geistes glauben kann. Er ist der Ansicht, daß unsere Einbildungskraft uns Unwirkliches vortäuschen kann, besonders wenn ein Gemüt in Unruhe und Verwirrung ist, wie es bei Brutus der Fall ist. Für ihn ist es

25) V, 5 (p. 786).
26) V, 3 (p. 786).
27) V, 5 (p. 787).
28) Plutarch, Brutus, Kap. 36, 37, 48.

unwahrscheinlich, daß es Geister gibt, daß sie menschliche Gestalt annehmen und Einfluß auf uns ausüben. Er deutet die Erscheinung, die Brutus erlebt hat, als Vision und vermag Brutus dadurch zu beruhigen.[29]) Angesichts der Tatsache, daß sich Shakespeare in allen Einzelheiten ziemlich genau an seine Quelle gehalten hat, rückt in Verbindung mit dem oben Festgestellten die Vermutung nahe, daß er auch die Deutung der Geistererscheinung als Vision übernommen hat; die Auffassung, daß er den Geist wirklich als Vision gedacht hat, gewinnt so an Wahrscheinlichkeit.

In der chronologischen Aufeinanderfolge käme nun eigentlich *Hamlet,* doch soll, wegen der inneren Verwandtschaft des Macbethgeistes mit den bisherigen Erscheinungen, die *Macbeth*-Tragödie (1605—1606 angesetzt) zuerst behandelt werden.

Man bezeichnet *Macbeth* gerne als die Tragödie des Ehrgeizes; denn es sind die Keime dieser unseligen Leidenschaft, die in dem Helden von Natur aus schlummern, durch die Begegnung mit den Hexen geweckt und durch die teilweise Erfüllung der Orakelsprüche und durch die Einflüsterungen der von gleicher Leidenschaft beherrschten Lady genährt werden. An Macbeth erweist sich weiterhin die Wahrheit des Schillerschen Wortes:

> Das eben ist der Fluch der bösen Tat, daß sie fortzeugend immer Böses muß gebären.[30])

So könnte man eigentlich noch richtiger *Macbeth* eine Tragödie des schlechten Gewissens nennen; denn sein schlechtes Gewissen ist es, das ihn nach dem Königsmord immer von neuem veranlaßt, alle, die ihm gefährlich werden könnten, aus dem Wege zu räumen. So verstrickt er sich in eine Kette von blutigen Taten und belädt sich mit immer größerer Schuld.

Schon vor dem Mord an seinem Lehensherrn und Gast sieht Macbeth mit seiner überreizten Phantasie und seinen überspannten Nerven einen Dolch in der Luft vor sich schweben:

> Is this a dagger which I see before me,
> The handle toward my hand? Come let me clutch thee.
> I have thee not, and yet I see thee still.
> Art thou not, fatal vision, sensible
> To feeling as to sight? or art thou but
> A dagger of the mind, a false creation
> Proceeding from the heat- oppressed brain? [31])

Kühn setzt er alle Bedenken zur Seite und schreitet zur Tat. Nach der Tat glaubt er Rufe zu vernehmen, die ihn ängstigen und schrecken:

---

29) Vgl. damit Hobbes, Leviathan (p. 6).
30) Piccolomini V, 1.
31) Macbeth II, 1 (p. 793).

Methought I heard a voice cry "sleep no more!
Macbeth does murder sleep", the innocent sleep . . .[32])

Die vollbrachte Tat erscheint ihm viel schrecklicher, als er sie sich in Gedanken ausgemalt hatte. Seine blutigen Hände schrecken ihn, jedes Geräusch regt ihn auf, alle seine Aeußerungen deuten auf beginnende Reue und ein völlig zerrüttetes Nervensystem:

How is't with me, when every noise appals me? . . .
Will all great Neptune's Ocean wash this blood
Clean from my hand? . . . .
Wake Duncan with thy knocking! I would thou couldst.[32])

Als Macbeth dann das Ziel seines Ehrgeizes erreicht hat und König geworden ist, sind anstatt der erhofften Befriedigung und der satten Ruhe des Genießens Mißtrauen und Furcht in seine Seele eingezogen: mißtrauische Furcht vor Banquo, dessen Geschlecht, gemäß der Prophezeiung der Hexen, nach ihm herrschen soll, der ihm zu viel weiß und gefährlich werden könnte. Der Gedanke, für Banquo und sein Geschlecht sein Seelenheil verwirkt zu haben, erfüllt ihn mit zornigem Ingrimm:

. . . If 't be so,
For Banquo's issue have I filed my mind;
For them the gracious Duncan have I murder'd;
Put rancours in the vessel of my peace
Only for them and mine eternal jewel
Given to the common enemy of man . . .[33])

Damit die von ihnen drohende Gefahr vermieden wird, müssen beide, Vater und Sohn, in aller Stille beseitigt werden. So redet Macbeth den gedungenen Mördern ein, daß Banquo ihr erbittertster Feind ist. Es gelingt ihnen, Banquo zu töten, aber Fleance entkommt. Als einer von den Mördern Macbeth davon berichtet, packt ihn von neuem wieder die Furcht, der Gerettete könne ihm später schaden:

Then comes my fit again . . .
There the grown serpent lies; the worm that's fled
Has nature that in time will venom breed,
No teeth for the present.[34])

Trotz seiner inneren Unruhe hat Macbeth die Großen seines Reiches, unter ihnen auch Banquo, zu einem Festmahl eingeladen. Alle Gäste haben Platz genommen. Macbeth heißt sie willkommen und stellt fest, daß des Landes Adel versammelt ist. Nur Banquo fehlt, und er hat wohl sein Versprechen vergessen, fügt der König heuchlerisch hinzu. Lennox fordert Macbeth auf, den Platz zwischen

32) II, 2 (p. 794).
33) III, 3 (p. 797).
34) III, 4 (p. 799).

ihm und Rosse einzunehmen. Doch da sieht Macbeth, daß eben dieser Platz schon besetzt ist, und zwar von Banquos Geist. Verstört fragt er die Gäste: Wer von Euch tat mir das? Dem Geist gegenüber verteidigt er sich:

> Thou canst not say I did it: never shake
> Thy gory locks at me.[34])

Aus diesen Worten hört man die stumme Anklage seines Gewissens und gleichzeitig den Versuch, die Schuld von sich abzuwälzen. Macbeth kommt gerade von der Unterredung mit dem Mörder und hat sich in seiner lebhaften Phantasie die Ermordung Banquos so deutlich ausgemalt, daß er Banquos Haupt mit seinen zwanzig Wunden leibhaftig vor sich zu sehen glaubt.[35]) Der Geist erwidert nichts auf Macbeth' Anrede. Wie beängstigend und lähmend muß diese stumme Gebärde des Geistes wirken! Die Gäste merken die Veränderung, die in dem König vorgeht, und wollen sich entfernen. Die Königin versucht, die Situation zu retten und bringt auch Macbeth wieder ins Gleichgewicht, indem sie seine „feige Furcht" mit beißendem Spotte geißelt:

> This is the very painting of your fear:
> This is the air-drawn dagger which, you said,
> Led you to Duncan ..., when all's done,
> You look but on a stool.[36])

Macbeth wird ruhiger; der Geist verschwindet; der Anfall ist vorüber. Doch er erscheint wieder, als Macbeth sein Glas erhebt, um auf das Wohl Banquos zu trinken. Als hätte er ihn wieder herbeigerufen, steht Banquos Bild greifbar vor ihm. Bleiches Entsetzen packt den König wieder:

> Avaunt! and quit my sight! let the earth hide thee!
> Thy bones are marrowless, thy blood is cold;
> Thou hast no speculation in those eyes
> Which thou dost glare with.[37])

Stumm und regungslos verharrt der Geist, bis er endlich verschwindet. Macbeth seufzt erleichtert auf:

> Why, so: being gone,
> I am a man again.[37])

Er hat sein seelisches Gleichgewicht wiedergefunden, doch innerlich ist er sich bewußt, daß diese Ruhe nur von kurzer Dauer sein kann, weil jede irdische Schuld sich rächen muß, und so kommt ihm der alte Spruch in den Sinn:

> It will have blood; they say, blood will have blood.[37])

---

34) III, 4 (p. 799).
35) .... but now they rise again,
With twenty mortal murders on their crowns (III, 4, p. 799).
36) III, 4 (p. 799).
37) III, 4 (p. 800).

Macbeth' überreizte Gemütsstimmung macht ihn für seine Halluzination empfänglich. Er allein ist es, der den Geist sieht und ihn anredet:

Hence, horrible shadow!
Unreal mockery, hence![37])

Er wundert sich, daß alle Gäste während der Erscheinung so ruhig bleiben und die frische Farbe ihrer Gesichter beibehalten. Nur ihm ist die Erscheinung sichtbar; die Gäste können sich seine Aufregung gar nicht erklären; neugierig und verständnislos lauschen sie auf des Königs erregte Bemerkungen. Auch die Lady sieht nichts von dem Geist. Sie belehrt Macbeth, er sehe nur Hirngespinste, in Wirklichkeit sei da, wo er den Geist vermute, nur ein Stuhl. Ihr Gatte selbst nennt den Geist einen grauenvollen Schatten, ein unwirkliches Spottgebilde. Als er ruhiger geworden ist, bezeichnet er sein Erlebnis als eine Selbsttäuschung, die aus der Neulingsfurcht eines Anfängers im Bösen entsprang.[37])

Im Hinblick auf alle diese erwähnten Momente, die auch Bradley schon kurz aufgestellt hat,[38]) muß man zugeben, daß Shakespeare nichts weiter hätte tun können, um diesen Geist als psychologisch motiviert darzustellen. Er wollte durch dieses Auftreten des Geistes wohl den inneren Kampf und Zwiespalt, die Vorwürfe des Gewissens im Innern des Helden dramatisch wirksam gestalten. Mit Recht kann man sagen, daß ihm dies durch die Geistererscheinung viel besser gelungen ist, als wenn Macbeth in langen Monologen den Kampf in seiner Seele geschildert hätte.

Im *Hamlet* (1601—1602 angesetzt) liegen die Verhältnisse schwieriger. Die Streitfrage, ob der Hamletgeist reale Erscheinung oder Halluzination ist, wurde schon eingangs erwähnt. Im Folgenden soll das Für und Wider beider Ansichten nun eingehender geprüft werden.

Drei Hauptmöglichkeiten im Wesen des Geistes sind im Hamlet gegeben:

1. Der Geist ist wirklich die Seele des verstorbenen Königs.
2. Er verkörpert ein Werkzeug des Teufels.
3. Der Geist ist eine Halluzination.

Diese drei Standpunkte lassen sich auch aus den Bemerkungen der Zeugen über die Geistererscheinung erkennen.

---

37) III, 4 (p. 800).
38) Vgl. dazu mein Kapitel: Stand der Forschung.

Bernardo, Franzisko und Marcellus sind Soldaten, die den Glauben des einfachen Volkes vertreten, welches noch fest an das wirkliche Erscheinen von Seelen Verstorbener glaubt. Sie sind Anhänger des katholischen Geisterglaubens und wollen, daß man den Geist befragt. Nur ein Gelehrter kann dies aber tun, weil nach mittelalterlicher Anschauung der Geist nur lateinisch angeredet werden kann. Nach ihrer Ansicht ist die Erscheinung unverwundbar wie die Luft und verschwindet, sobald der Hahnenschrei den kommenden Morgen verkündet.

Horatio sucht den Geist, bevor er selbst Zeuge der Erscheinung ist, als Phantasiegebilde der Soldaten zu deuten; er geht also vom Halluzinationsstandpunkt aus. Als der Geist wirklich naht, befragt er ihn jedoch, ob irgendeine gute Tat ihm Ruhe verschaffen könne; damit bekennt er sich nun zur katholischen Auffassung.

Hamlet selbst schwankt zwischen dem protestantischen und katholischen Standpunkt. Als er zuerst von der Erscheinung hört, ist er der Meinung, daß auch ein höllisches Gespenst seines Vaters Gestalt annehmen könne:

> If it assume my noble father's person,
> I'll speak to it though hell itself should gape.[39])

Als er dem Geist gegenübersteht, zweifelt er, ob er es mit einem himmlischen oder höllischen Geist zu tun hat, ringt sich aber zu dem Entschluß durch, ihn so zu behandeln, als ob er der Geist seines Vaters wäre:

> Angels and ministers of grace defend us!
> Be thou a spirit of health or goblin damn'd,
> Bring with thee airs from heaven or blasts from hell, . . .
> Thou comst in such a questionable shape
> That I will speak to thee: I'll call thee Hamlet,
> King, Father, royal Dane: o answer me![40])

Durch seine Hamlets Ahnungen bestätigende Rede hat der Geist bei Hamlet alle Zweifel beseitigt. Er glaubt, in ihm tatsächlich die wiedergekehrte Seele seines Vaters zu sehen. Noch unter dem Eindruck der eben verschwundenen Gestalt gesteht er Horatio und den Soldaten, daß es sich um ein ehrliches Gespenst handle:

> Touching this vision here,
> It is an honest ghost, that let me tell you.[41])

Als die Erinnerung an die Begegnung mit dem Geist verblaßt ist, bestürmen ihn jedoch neue Zweifel:

---

39) I, 2 (p. 815).
40) I, 4 (p. 816).
41) I, 5 (p. 818).

The spirit that I have seen
May be the devil: and the devil has power
To assume a pleasing shape.[42])

Nachdem er zeitlich noch mehr Abstand von dem Auftreten des Geistes gewonnen hat, scheint die protestantische Lehre ihn völlig zu beherrschen, er kann nicht mehr an die Rückkehr der Seelen von Verstorbenen glauben, wie die folgenden Worte aus dem berühmten Monolog Sein oder Nichtsein anzudeuten scheinen:

The undiscovered country from whose bourn
No traveller returns.[43])

Doch, wie sich aus Hamlets weiterem Verhalten zeigt, ist dieser Standpunkt nicht endgültig, sondern nur vorübergehend. So will er sich völlige Gewißheit über die Natur des Geistes aus dem Verhalten des Oheims beim Schauspiel verschaffen:

Observe my uncle: if his occulted guilt
Do not itself unkennel in one speech,
It is a damned ghost that we have seen,[44])

Als sein Plan geglückt ist und der Oheim sich verraten hat, äußert Hamlet zu Horatio:

O good Horatio, I'll take the ghost's word
For a thousand pound.[44])

Nun hat er also die Gewißheit erlangt, daß der Geist kein Lügengeist gewesen ist, sondern die Wahrheit gesprochen hat.

Bei der Erscheinung des Geistes in der Schlafzimmerszene steht Hamlet wiederum auf dem Standpunkt wirklich den Geist seines Vaters vor sich zu sehen:

My father, in his habit as he lived.[45])

Hamlet ist also im Verlauf der Handlung wieder zum katholischen Standpunkt zurückgekehrt. Diese Tatsache könnte man als Stütze für die Realität des Geistes auffassen. Sie wird jedoch abgeschwächt durch die Auffassung seiner Mutter, die in der Erscheinung des Geistes, ähnlich wie das Horatio zu Anfang des Dramas getan hatte, wiederum eine bloße Vision Hamlets erblickt.

Wenn wir nun feststellen konnten, daß sich Hamlet mit der Fortentwicklung der Handlung wieder zur katholischen Ansicht durchgerungen hat, so muß doch erwähnt werden, daß der Geist selbst sich allerdings nicht streng nach den Anschauungen der katholischen Kirche über Fegfeuergeister verhält; denn nach ihrer

42) II, 2 (p. 825).
43) III, 1 (p. 826), vgl. dazu Matthes, Anglia 60 (p. 181).
44) III, 2 (p. 828; 829).
45) III, 4 (p. 833).

Lehre kann eigentlich ein im Fegfeuer befindlicher Geist nicht Rache fordern, sondern er kann nur Gebete und Opfer erbitten.[46]) Doch darf man andrerseits annehmen, daß dieser katholische Standpunkt im Volke, vielleicht durch Verquickung mit heidnischen Elementen, eine Veränderung erlitt und nicht mehr streng in seiner ursprünglichen Form geglaubt wurde. So hat wohl Shakespeare den Hamletgeist gemäß seinem objektiven Verhalten nach den Anschauungen des volkstümlich-katholischen Glaubens charakterisiert.

Um nun klarstellen zu können, wie der Geist von Shakespeare selbst gedacht war, ob real oder psychologisch motiviert, sollen zunächst die Argumente der Anhänger der Realitätstheorie geprüft werden. An diese Untersuchung soll sich dann die Anführung anderer Momente, die für die Halluzinationstheorie sprechen können, anreihen, und dabei soll dann auch besonders die Geistererscheinung im dritten Akt berücksichtigt werden.

Als ein wesentliches Argument für die Realität des Geistes wurde angeführt:

a) Der Geist erscheint nicht seinem Mörder, sondern seinem von ihm selbst erwählten Rächer.

Dagegen kann man einwenden, daß diese Feststellung eine Halluzination nicht ausschließt. Der Geist verkörpert eben nicht die Gewissensqualen eines schuldbewußten Mörders, sondern, wie schon Greg feststellte, die argwöhnischen Vermutungen eines liebenden Sohnes, die er über die Ursachen für den plötzlichen Tod seines Vaters anstellt. Die Worte Hamlets:

O my prophetic soul! my uncle.[47])

bestätigen, daß er sich im Geiste den raschen Tod seines Vaters ausgemalt hat und innerlich ahnt, daß kein anderer als sein Oheim, der mit solcher Hast alle Rechte des Toten usurpiert hatte, für den Meuchelmord an seinem Vater in Frage kommt.

Als weitere Stütze der Realitätstheorie wurde aufgestellt:

b) Hamlet ist nicht der einzige Zeuge der Erscheinung, selbst der skeptische Horatio glaubt vielmehr an den Geist.

Zur Lösung dieser Frage müssen einzelne Unterfragen gestellt werden:

---

46) Vgl. dazu Flir, Briefe über Hamlet (p. 73).
47) I, 5 (p. 817).

1. Wie erscheint der Geist?

Bernardo und Franzisko haben Wache gehalten; kurz vor Mitternacht kommen Horatio und Marcellus zu ihnen. Horatio ist von Marcellus, der selbst schon Zeuge der Erscheinung war, unterrichtet worden, daß bereits zweimal die Wache durch eine seltsame Gestalt erschreckt wurde. Er fragt sogleich Bernardo, ob diesmal seine Wachezeit ruhig gewesen ist. Bernardo bejaht dies, beginnt aber sogleich noch einmal genau das bisherige Auftreten des Gespenstes zu schildern. Kaum hat er seinen Bericht angefangen, da zeigt sich auch schon die Gestalt. Der Geist erscheint also erst, nachdem von einem früheren Zeugen über die Erscheinung gesprochen worden ist. Bei dem bald folgenden Wiederauftauchen des Gespenstes ist es fast genau so. Horatio erzählt gerade von ähnlichen Geschehnissen vor dem Falle Caesars, wie Gräber sich öffneten und verhüllte Tote durch die Gassen Roms wimmerten, da erscheint der Geist des verstorbenen Königs wieder.

Horatio will dann in Hamlet einen neuen Zeugen der Erscheinung gewinnen. Sie alle, die den Geist sahen, begeben sich zu Hamlet, und Horatio schildert ihm das bisherige Erscheinen des Geistes. Voll Spannung und Ungeduld lauscht Hamlet seinen Worten. Er findet die nächtlichen Vorgänge seltsam und beunruhigend. Als Horatio mit seinem Bericht zu Ende ist, greift Hamlet von neuem darauf zurück; alle Einzelheiten will er wissen, dies zeigen seine Fragen:

> Arm'd, say you?... From top to toe?... Then saw you not his face?... What, look'd he frowningly?... Pale or red?... And fixed his eyes upon you?[48])

Hamlet beschließt sofort die folgende Nacht mit seinen Freunden zu wachen. Mißtrauen und unheilvolles Ahnen erfüllen sein Gemüt; alleingelassen verleiht er ihnen Ausdruck in den Worten:

> My father's spirit in arms! all is not well;
> I doubt some foul play: would the night were come!
> Till then sit still, my soul: foul deeds will rise
> Though all the earth o'erwhelm them to men's eyes.[49])

Endlich ist die von Hamlet ungeduldig erwartete Nacht herangerückt, er ist mit seinen Freunden versammelt und wartet. Schon ist es Mitternacht und Horatio sagt zu Hamlet, daß gleich die Zeit da sein wird, in der der Geist sich bisher zeigte. Da wird denn die Erscheinung bald wieder sichtbar. Also auch hier zeigt sich der Geist erst, nachdem von einem bisherigen Zeugen über die Erscheinung gesprochen wurde.

---

48) I, 2 (p. 815).
49) I, 2 (p. 815).

Zu den bisherigen Zeugen kommt also bei jedem neuen Auftauchen des Geistes ein neuer Zeuge hinzu. Zuerst versuchen Marcellus und Bernardo Horatio von der Erscheinung zu überzeugen, dann bemühen sich alle zusammen, das gleiche bei Hamlet zu erreichen. Durch die vorausgehenden Berichte über die schon erfolgten Erscheinungen wird jedesmal das Gemüt der neuhinzukommenden Hörer schon für die Geistererscheinung empfänglich gemacht. So sind in hohem Maße ähnliche Bedingungen gegeben wie beim Vorliegen einer Massensuggestion.

2. Der Geist ein Kriegsgespenst.

Der Gedanke, daß hier eine Art Massenpsychose vorliegen könnte, wird vielleicht noch gestützt, wenn wir uns in die gerade herrschende politische Situation versetzen. Es ist eine überaus aufgeregte Zeit, ein Thronwechsel hat sich vollzogen, und nun droht eine kriegerische Verwicklung. Denn der junge Fortinbras möchte den ihm günstig erscheinenden Augenblick benützen, um Länder, die sein Vater an den verstorbenen König verloren hat, wieder zurückzugewinnen. Deshalb sind die Wachen verstärkt worden, es wird fieberhaft gerüstet und Munition vom Ausland bezogen. Diese gespannte Lage wird ersichtlich aus den Worten des Marcellus:

> ... Why this same strict and most observant watch
> So nightly toils the subject of the land,
> And why such daily cast of brazen cannon,
> And foreign mart for implements of war;
> Why such impress of shipwrights, whose sore task
> Does not divide the Sunday from the week ...? [50])

Unter diesen Umständen kann man sich leicht vorstellen, daß in solch ernster Lage, bei innerer und äußerer Gärung, das gemeine Volk und erst recht die Soldaten, die jeden Augenblick, besonders in finsterer Nacht, auf einen feindlichen Angriff gefaßt sein müssen, einer Art Kriegspsychose ausgesetzt sind.[51]) Es ist leicht verständlich, daß sie, deren Erinnerungsbild an den kürzlich verstorbenen König noch nicht verblaßt war, vielleicht angeregt und aufgeregt durch erzählte Gespenstergeschichten, um Mitternacht Sinnestäuschungen unterliegen konnten. Das Motiv der drohenden Kriegserklärung, die dann doch nicht erfolgt, über welche sich Goethe in Wilhelm Meisters Lehrjahren so viele Gedanken gemacht hat,[52]) bekommt jedenfalls dann einen Sinn, wenn man

50) I, 1 (p. 812).

51) Beachte, daß hier nicht die Ahnung, wie Kohler a. a. O. (p. 124 f.) meint, sondern die kriegerische Verwicklung bei den Soldaten die Halluzination verursacht.

52) Buch 5, Kap. 4.

darin ein Hilfsmotiv für die psychologische Rechtfertigung der Geistererscheinung sieht.

3. Horatio kein tiefer Skeptiker.

Es muß an sich zugegeben werden, daß Horatio relativ der größte Skeptiker unter all den andern Zeugen ist. Marcellus sagt über ihn:

> Horatio says 'tis but our fantasy,
> And will not let belief take hold of him
> Touching this dreaded sight, twice seen of us.[53])

Auch Bernardos Worte deuten an, daß Horatio nicht leichtgläubig ist:

> And let us once again assail your ears,
> That are so fortified against our story, ...[53])

Doch andrerseits berichtet Horatio selbst voll Gläubigkeit von den Wundern, die vor dem Falle Caesars sich ereigneten, und zeigt, daß er an solche übernatürliche Geschehnisse glaubt:

> .... A little ere the mightiest Julius fell,
> The graves stood tenantless, and the sheeted dead
> Did squeak and gibber in the Roman streets: ...[53])

Daß seine Skepsis nicht allzu tiefgreifend ist, zeigt ferner seine Zustimmung zu den Worten des Marcellus, der über volkstümlichen Aberglauben berichtet hat:

> So have I heard and do in part believe it.[53])

Unter diesen Umständen mag auch Horatio gegen eine Sinnestäuschung kaum gefeit gewesen sein. Man kann sich deshalb leicht vorstellen, daß die nächtliche Umgebung, die aufgeregten Erzählungen der Soldaten und seine eigene erregte Spannung auch ihn zum Opfer der Kriegspsychose machen.

Als besonders wichtiges Hauptargument für die Realitätstheorie wurde weiterhin aufgestellt:

c) Der Geist der Plattformszene hält lange Reden und macht Enthüllungen.

Demgegenüber sei die Frage erörtert, ob die Reden des Geistes wirklich lang sind und viel Neues bringen. Zeilenmäßig ist die Rede des Geistes lang, doch den wesentlichen Inhalt könnte er in viel weniger Worte fassen. Neues enthüllt er nur, wenn er Claudius als Mörder entlarvt. Alles übrige ist nur unwichtiges Beiwerk, so seine Klage über den Aufenthalt im Fegfeuer, dessen

---

53) Hamlet I, I (p. 811 ff.).

Schrecken er nur andeutet, und ein ausführlicher Bericht über die Wirkung des Giftes in seinem früheren Körper, den nicht unbedingt ein himmlischer Sendbote mitteilen müßte.

Wie ist es nun mit den Enthüllungen des Geistes? Konnte Hamlet ohne Berichte von Zeugen sich den Tod seines Vaters so zutreffend vorstellen? Er wußte, daß sein Vater keines natürlichen Todes starb; denn es waren Gerüchte im Umlauf, die den Tod auf den Biß einer giftigen Schlange zurückführten. Er konnte weiter ahnen, daß die Gerüchte falsch waren, und daß der Tod vorsätzlich auf gewaltsame Weise herbeigeführt worden war. Sein Argwohn mußte natürlicherweise denjenigen treffen, der so gierig sich alle Rechte seines toten Vaters anmaßte. Die für Hamlet nächstliegenden Vermutungen decken sich also mit den Enthüllungen des Geistes.

In diesem Zusammenhang könnte vielleicht ein Vergleich mit den früheren Darstellungen des Hamletstoffes dazu dienen, das Gesagte noch mehr zu unterstreichen.

Saxo Grammaticus berichtet über Amleth — das ist bei ihm der Name für Hamlet —, daß er während seines Aufenthalts am Hofe Britanniens Proben einer tiefen Einsicht in vergangene Dinge gezeigt habe. Mit seinen Gefährten ist Amleth vom König zu einem Mahle geladen, aber er verschmäht Brot, Fleisch und Getränk, weil sie einen schlechten Beigeschmack haben. Als ihm seine Gefährten deswegen Vorwürfe machen, setzt er ihnen auseinander, daß seine Zurückweisung berechtigt war, und behauptet weiter, daß der britische König der Nachkomme eines Sklaven sei, und die Königin sich wie eine Leibeigene benehme. Als der König durch einen Spion die Beschuldigungen Amleths erfährt, forscht er ihrer Wahrheit nach: Der Beigeschmack des Brotes erklärt sich daraus, daß das Mehl von einem Getreidefelde stammt, das ehedem ein Schlachtfeld war und noch von den Gebeinen der Gefallenen durchsetzt ist. Auch der schlechte Geschmack der Fleischgerichte klärt sich auf: Das Schwein, das geschlachtet wurde, hatte von dem verwesten Leichnam eines Räubers gefressen. Amleth hatte das Bier verschmäht, weil es nach Rost schmeckte. Als der König die Quelle, deren Wasser zur Bierbereitung verwendet wurde, tief ausgraben ließ, wurden verrostete Schwerter gefunden. Aus dem erzwungenen Geständnis seiner Mutter erfährt der König, daß er wirklich der Abkömmling eines Sklaven ist. Bei weiterer Nachforschung ergibt sich auch, daß die Mutter der Königin eine Leibeigene war. So haben sich alle Behauptungen Amleths als wahr erwiesen und bringen ihm die Bewunderung des Königs ein:

> Cuius industriam rex perinde ac divinum aliquod ingenium veneratus, filiam ei in matrimonioum dedit. Affirmationem quoque eius tanquam coeleste quoddam testimonium amplexatus est.[54])

Auch Belleforest berichtet von diesem Ahnungsvermögen Amleths in Bezug auf Vergangenes, an dem er weder teilgenommen hatte, noch Berichte von Zeugen darüber gehört hatte. Er weist dies an den gleichen Behauptungen nach, die Amleth schon bei Saxo Grammaticus aufgestellt hatte. Belleforest führt diese Begabung auf den Einfluß der Teufelsanbetung zurück, die besonders in nördlichen Ländern gepflegt würde. Nach ihm haben die Teufel wohl Einblick in die Vergangenheit, aber die Zukunft kennen sie nicht. Als Sohn eines nordischen Königs wurde Amleth noch zu Lebzeiten seines Vaters in der Zauberei unterrichtet:

> Et ainsi Amleth, vivant son pere, avoit esté endoctriné en celle science, avec laquelle le malin esprit abuse les hommes et advertissoit ce Prince des choses ja passees.[55])

Amleth hat die Gabe, das zu erraten, was ihm niemand vorher klargemacht hat, und setzt dadurch alle in Erstaunen:

> Jacoit que ce soit chose miraculeuse, que Amleth peut deviner, ce que puis apres on veit estre plus que veritable, si le diable n'avoit la cognoissance parfaite des choses passees.[56])

Unter dem Einfluß solcher Quellen mag Shakespeare seinem Hamlet diese geheimnisvolle Gabe verliehen haben. Die Enthüllungen des Geistes beziehen sich auch bei ihm nur auf vergangene Dinge.

Als weiteres Argument für die Realitätstheorie wurde angeführt:

d) Der Geist ist eine wirklich dramatische Figur.

Aus der Tatsache, daß der Geist so realistisch, d. h. völlig glaubhaft erscheint, läßt sich nicht unbedingt folgern, daß ihn Shakespeare real gedacht wissen wollte. Ein guter Dramatiker wird seine Gestalten, selbst die überirdischen, dramatisch glaubhaft darzustellen wissen. Auch wenn er den Geist als Versinnbildlichung innerer Vorgänge verwendet, ist diese glaubhafte Charakterisierung nicht weniger notwendig.

---

54) Saxo (p. 124).
55) Histoires Tragiques (p. 236).
56) Ebenda (p. 238).

Die Gegenargumente gegen die Realitätstheorie lassen sich durch positive Stützen für die Halluzinationstheorie ergänzen:

a) Methinks I see my father.[57])

Schon vor dem Erscheinen des Geistes hängt Hamlet trüben Gedanken nach. Uebermächtig erfüllt ihn der Schmerz über den jähen Verlust seines Vaters. Alle Gedanken kreisen um ihn, und er kann nicht fassen, wie jener kerngesunde Mann so rasch dahingerafft werden konnte. So lebt er nur der Erinnerung an ihn. All das kommt besonders deutlich zum Ausdruck in den Worten:

Methinks I see my father.

So eindrucksvoll und bestimmt ist dieser Ausruf, daß Horatio ihn gläubig fragt: „Wo, mein Prinz?" Doch nicht leibhaftig sieht er seinen Vater, sondern nur vor seinem inneren Auge. Wirken diese Worte Hamlets nicht wie die Ankündigung und Vorbereitung einer künftigen Halluzination? Zuerst sieht er das Bild des Toten tiefinnerlich vor sich, später können wir miterleben, wie er ihn leibhaftig zu sehen vermeint.

b) Das Motiv: will he speak?

Die wachehaltenden Soldaten glauben alle, der Geist müsse zu ihnen sprechen, er müsse ihnen etwas zu sagen haben. Als er dann ihnen gegenüber nun doch im Schweigen verharrt, fordern sie Horatio, den Gelehrten, auf, Fragen an ihn zu richten. Horatio ist fest überzeugt, daß der Geist sprechen wird; wiederholt fordert er ihn auf, zu sprechen:

Stay! speak, speak! I charge thee, speak![58])

Doch seine Bemühungen sind ebenfalls vergebens. Der Geist verschwindet. Bei seinem Wiedererscheinen richtet Horatio von neuem die Aufforderung an ihn, zu sprechen. Doch wieder verschwindet er. Horatio und die Soldaten glauben, daß er diesmal sicher gesprochen hätte, wenn nicht der Hahnenschrei ertönt wäre. Da er nun ihm gegenüber geschwiegen hat, ist Horatio fest davon überzeugt, daß er zu Hamlet sprechen will:

... For, upon my life,
This spirit, dumb to us, will speak to him.[59])

Hamlet gegenüber berichtet Horatio, daß der Geist wohl Miene gemacht habe, zu sprechen, daß ihn aber der nahende Morgen

57) Hamlet I, 2 (p. 814).
58) I, 1 (p. 812).
59) I, 2 (p. 813).

verscheuchte. Hamlet entschließt sich daraufhin sofort, mit den andern zu wachen; er ist dabei völlig davon überzeugt, daß der Geist ihm etwas zu sagen hat. Horatio bestärkt ihn dann noch in diesem Glauben durch seine Worte:

> It beckons you to go away with it,
> As if it some impartment did desire
> To you alone.[60])

Besonders auffallend ist es, daß der Geist nun wirklich erst entfernt von den anderen, vor Hamlet allein, seinen Bericht beginnt. Unter diesen Voraussetzungen lassen sich die Enthüllungen des Geistes viel leichter als verkörperte Vermutungen Hamlets ansehen, als wenn der Geist unvermittelt und vor allen Zeugen gesprochen hätte.

c. Der Charakter der Geistererscheinung im dritten Akt.

Diese Erscheinung hat ähnliche Wesenszüge wie die in Macbeth und läßt sich an Hand von einzelnen Gegebenheiten ohne Schwierigkeit als Halluzination deuten.

1. Vertiefung Hamlets in das Gemälde des toten Königs.

Hamlet hat das Gemach seiner Mutter betreten. Zwei Bilder hängen an der Wand, dasjenige des verstorbenen und das des regierenden Königs. Hamlet fordert seine Mutter auf, diese beiden Bilder zu vergleichen. In schwärmerischen Worten verherrlicht er seinen toten Vater, der als Idealbild in seiner Erinnerung fortlebt. Er versenkt sich völlig in das Bild seines Vaters, wie aus den folgenden Zeilen hervorgeht:

> See what a grace was seated on this brow;
> Hyperion's curls, the front of Jove himself,
> An eye like Mars, to threaten and command;
> A station like the herald mercury
> New-lighted on a heaven-kissing hill;
> A combination and a form indeed,
> Where every god did seem to set his seal
> To give the world assurance of a man:...[61])

Erst kurz nach dieser Vertiefung in seines Vaters Bild sieht er dessen Gestalt leibhaftig vor sich.

---

60) I, 4 (p. 817).
61) III, 4 (p. 832).

Das Erscheinen des Geistes wird also langsam vorbereitet: zuerst versenkt sich Hamlet in das Gemälde seines Vaters, dann erst glaubt er dessen Gestalt wirklich vor sich zu sehen.

2. Die Königin sieht den Geist nicht.

Hamlet ist bei diesem Auftreten des Geistes der einzige Zeuge. Die Königin, die im Zimmer mitanwesend ist, sieht nichts von dem angeblichen Geiste und hört auch seine Worte nicht. Als sie Hamlets seltsame Reden mit dem Geiste hört, glaubt sie, er habe den Verstand verloren. Diese Annahme entbehrt auch nicht der Begründung, denn seine Augen starren ins Leere, er redet mit der körperlosen Luft, und seine Haare stehen gesträubt zu Berge. Die Königin findet keine andere Erklärung für dieses seltsame Gebaren als die einer krankhaften Ueberreizung seines Gehirns:

> This is the very coinage of your brain:
> This bodiless creation ecstasy
> Is very cunning in.[62])

Hamlet sucht ihr dies auszureden, wie schließlich jeder Gemütskranke sein Leiden ableugnen wird.

An sich könnte man denken, wenn dieser Geist von Shakespeare real gedacht wäre, müßte wenigstens die Königin seine Worte hören, und da dies eben nicht der Fall ist, liege eine Halluzination ganz offen zutage. Doch ist diese Tatsache allein kein exakter Beweis; denn nach dem damaligen Glauben über Geister verhält es sich anders. Nach Le Loyers Feststellung ist es einem Geist möglich, sich auch einer einzelnen Person aus einer Gruppe zu offenbaren, ohne daß die anderen etwas davon bemerken. So ist die Tatsache, daß Hamlet den Geist allein sieht, kein bindender Beweis für die Halluzinationstheorie, aber immerhin ist sie doch eine beträchtliche Stütze, die noch verstärkt wird durch die schon erwähnte vorausgehende Vertiefung Hamlets in das Bild seines Vaters.

3. Die Rede des Geistes ist kurz, und seine Worte lassen sich ohne Schwierigkeit als die Gedanken Hamlets deuten.

Hamlet geißelt mit harten Worten das Vergehen seiner Mutter und schleudert ihr erbarmungslos seine Verachtung entgegen. Trotz ihrer Bitten, sie nicht länger so scharf zu verurteilen, brandmarkt

---

62) III, 4 (p. 833).

er schonungslos ihre Schuld. Mitten in diesem Sturm seiner Leidenschaft sieht er plötzlich seines Vaters Geist vor sich und vernimmt folgende Worte:

> Do not forget: this visitation
> Is but to whet thy almost blunted purpose.
> But look, amazement on thy mother sits:
> O, step between her and her fighting soul:
> Conceit in weakest bodies strongest works:
> Speak to her, Hamlet.[63])

Der Worte, die der Geist spricht, sind hier nur wenige; sie entsprechen den Gedanken, die man Hamlet in diesem Augenblick zutrauen kann. Eine innere Stimme mag Hamlet an seinen Racheplan erinnern. Er mag sich vielleicht schelten, jetzt, da er doch Gewißheit über die Freveltat seines Oheims zu haben glaubt, seine kostbare Zeit durch leidenschaftliche Ausbrüche zu vergeuden, anstatt sie für die Vorbereitung seines Rachewerkes zu verwenden. Die mitfühlende Besorgnis des Geistes mit der Königin verkörpert wohl die Stimme des Blutes in Hamlet. Er mag vielleicht innerlich zu der Ueberzeugung gekommen sein, daß es keinen Sinn mehr habe, über schon begangene Taten lange Strafpredigten zu halten. Als er die Wirkung seiner scharfen Anklagen sieht, mäßigt er seinen kalten Ton und fragt besorgt:

> How is it with you, lady? [63])

4. Schlafzimmerszene kommt nach Plattformszene.

Besonders wichtig ist, daß die am leichtesten als Illusion aufzufassende Geistererscheinung im Hamlet als letzte erfolgt. Wären die beiden Szenen in umgekehrter Reihenfolge angeordnet und würde sich die Plattformszene, in welcher reale Auffassung der Geistererscheinung jedenfalls viel eher in Betracht kommt als in der Schlafzimmerszene, dementsprechend am Schluß befinden, dann wäre die Lage für die Realitätstheorie bedeutend günstiger. Dann käme kein weiteres klärendes Moment dazu und somit wäre keine Entscheidung darüber möglich, wie der Geist aufzufassen ist. Anders ist es jedoch in dem hier gegebenen Falle. Hier können die Momente, die auch in der Plattformszene für den Halluzinationsstandpunkt gefunden werden konnten, durch die zweite Geistererscheinung wesentlich gestützt werden. Denn man darf wohl doch mit Sicherheit annehmen, daß Shakespeare den Geist innerhalb des gleichen Dramas nicht verschieden auftreten läßt.[64]) Von der zweiten Geistererscheinung ausgehend, kommt man folgerichtig

63) III, 4 (p. 832).
64) Löning (p. 217).

zu dem Ergebnis, daß die Wahrscheinlichkeit dafür, daß auch das Auftreten des Geistes im ersten Akt als Halluzination zu deuten ist, eine außerordentlich große ist. Vielleicht wollte Shakespeare beim ersten Auftreten die Frage offen lassen und die Zuschauer auf die Folter spannen, wie sie den Geist nehmen sollten, und erst durch die zweite Erscheinung zum Ausdruck bringen, daß sie auch im ersten Falle nicht real gedacht, sondern aus der Gemütsstimmung Hamlets heraus zu verstehen war.

d) Zeitliche Einreihung der Hamlettragödie.

Auch die chronologische Aufeinanderfolge der Tragödien kann vielleicht noch zur Klärung des Geisterproblems im *Hamlet* beitragen. *Hamlet* kommt zeitlich zwischen *Julius Caesar* und *Macbeth*. Sowohl im *Julius Caesar* als im *Macbeth* wurden die auftretenden Geister von den meisten Forschern als symbolhafte Verkörperungen erkannt. Wenn man die Geistererscheinungen im *Hamlet* aber dann real beurteilt, so macht diese Annahme auf Grund der chronologischen Verhältnisse einige Schwierigkeit. Denn man wird sich fragen, wie sollte Shakespeare zu einem solchen Auf und Ab in der Darstellung der Geistererscheinung kommen?

Wenn man die Ergebnisse für den Hamlet überblickt, so muß man feststellen, daß sich doch eine Reihe von Punkten finden ließ, die für die Begründung der Halluzinationsauffassung in der Plattformszene sprechen können. Allerdings könnte man nun dagegen einwenden, daß die angeführten Momente alle als Hilfsmittel für die ästhestische Wirkung des Geistes geschaffen wurden. Man könnte z. B. annehmen, daß durch die immer wieder enttäuschte und immer wieder erneut aufkommende Hoffnung der Soldaten, der Geist müsse sprechen, eine Steigerung der Spannung und stufenweise Vorbereitung auf die Rede des Geistes erzielt werden soll. Wie die Dinge nun wirklich liegen, läßt sich ein eindeutiger Beweis für die eine oder die andere Absicht des Dichters nicht führen. Es muß weitgehend dem Gefühl des Einzelnen überlassen bleiben, darüber zu entscheiden. Außerdem muß man auch in Betracht ziehen, daß Shakespeare seinen Geist so dargestellt haben kann, daß er es in das Belieben der Zuschauer stellte, wie sie ihn auffassen wollten. Diejenigen, die noch dem mittelalterlichen Geisterglauben anhingen, konnten sich ihn als real gedacht vorstellen. Andere, die schon einen freieren Standpunkt einnahmen, konnten sich ihn als Symbol für innere Vorgänge denken.

Weigelin bedauert, daß mit der Frage nach der Realität des Geistes eine neue Streitfrage in die Hamletkritik hineingetragen worden sei, die sich als unnötig erweise.[65]) Vielleicht kann aber gerade die Klärung des Geisterproblems zu einer Vereinfachung der Hamletfrage beitragen. Denken wir nur an die Zögerertheorie! Von vielen Forschern wird immer wieder auf die Inkonsequenz in Hamlets Charakter hingewiesen, daß er die große Racheaufgabe immer hinauszögert, in seinen sonstigen Handlungen aber zielbewußte Lösungen herbeiführt. Dover Wilsons Deutung des Geistes als Teufel beseitigt allerdings schon diese Inkonsequenz; denn Hamlet muß sich auch bei dieser Deutung erst Gewißheit über die Täterschaft seines Oheims verschaffen. Doch die Begründung Wilsons, daß Hamlet die Rachetat nicht ausführen kann, bevor er bestimmte Indizien für die Schuld seines Onkels hat, wird dann noch verstärkt und unterstrichen, wenn man in dem Geist nur die Verkörperung der Ahnungen Hamlets sieht. Denn dann gibt ihm die Geisterbotschaft für sich allein erst recht keine sichere Handhabe, die Rachetat an dem neuen König zu vollziehen.

In *Cymbeline* (1609—10) läßt Shakespeare wiederum Geister von Verstorbenen auftreten.

In der Stille des Gefängnisses verzweifelt Posthumus am Leben und hofft, daß ein baldiger Tod ihm Erlösung von den Gewissensqualen bringt und seinen Schuldbrief vernichtet. Von Reue und Selbstvorwürfen ermattet, schläft er ein. Feierliche Musik ertönt: da steigen langsam, ganz langsam, vier Geister empor, ein alter Mann in Kriegsrüstung, Posthumus' Vater, er führt seine Gattin an der Hand, und hinter ihnen folgen ihre beiden Söhne mit offenen Wunden, so, wie sie in der Schlacht gefallen sind. Sie schließen sich zum Kreis um Posthumus zusammen. Abwechselnd sprechen sie und entwerfen ein Bild von den wichtigsten Ereignissen seines Lebens: vom Tod des Vaters und der Mutter, die er beide nicht gekannt, von seiner Liebe zu Imogen und ihrem Verlust, vom Heldentod seiner Brüder und seinem eigenen heldenhaften Kampf. Sie alle wenden sich klagend an Jupiter und fordern von ihm Gerechtigkeit für Sohn und Bruder. Kaum angerufen, erscheint der Gott schon, auf einem Adler sitzend, unter Blitz und Donner. Er verbietet den Geistern, ihn anzuklagen, der als Herr des Schicksals gerechtes Los verteilt:

> Whom best I love, I cross; to make my gift
> The more delay'd, delighted. Be content...

65) Weigelin (p. 11).

Jupiter steigt wieder empor und auch die Geister verschwinden. Posthumus erwacht und bedauert, daß die lieblichen Traumbilder so schnell entschwunden sind:

> Sleep thou hast been a grandsire, and begot
> A father to me; and thou hast created
> A mother and two brothers ...[66])

Die auftretenden Geister sind ihrer Darstellung nach ohne Schwierigkeit als Traumphantome aufzufassen.

Auch in *Henry VIII.* (1612), vermutlich Shakespeares letztem Werke, ist eine Geistererscheinung eingeschaltet. Obwohl es sich nicht um Geister von Verstorbenen handelt, sei auch dieses Drama berücksichtigt, weil es doch Aufschlüsse über die Darstellung von überirdischen Gestalten in den späteren Werken Shakespeares geben kann.

In Kimbolton lebt Königin Katharina vereinsamt, verlassen vom König, der inzwischen Anne Bullen geheiratet hat. Zu ihrem seelischen Kummer hat sich körperliches Leiden gesellt: schwach und tödlich krank ahnt sie ihr baldiges Ende voraus. Feierliche, getragene Musik soll ihre Gedanken auf das Jenseits vorbereiten. Müde schläft sie ein. Sechs Gestalten in weißen Gewändern mit Lorbeerkränzen und Palmzweigen erscheinen und schließen sich zu einer Art pantomimischen Tanzes zusammen. Katharina gibt im Schlafe ihre Freude zu erkennen und hebt die Hände zum Himmel empor. Als die Gestalten verschwunden sind, wacht sie vom Schlafe auf:

> Spirits of peace, where are ye? Are ye all gone,
> And leave me here in wretchedness behind ye?

Doch alle sind verschwunden. Der Marschall bemüht sich sogleich um die Königin, doch sie sagt, daß sie ihn nicht gerufen habe; sie wolle nur wissen, ob er die lieblichen Gestalten nicht auch gesehen habe. Als er dies verneint, fährt sie fort:

> No? Saw you not, even now, a blessed troop
> Invite me to a banquet; whose bright faces
> Cast thousand beams upon me, like the sun?
> They promised me eternal happiness ....[67])

Die hier auftretenden Gestalten sind so charakterisiert, daß sie sich leicht als Traumphantome der sterbenden Königin erkennen lassen. Als solche bezeichnet sie auch der Marschall, der sich freut, daß der Königin Gemüt durch so liebliche Träume erquickt wird.

---

66) Cymbeline V, 4 (p. 970 f.).
67) Henry VIII. IV, 2 (p. 613 f.).

Es sind gute Geister, weil die Königin ein reines Gewissen hat und sich keiner Schuld bewußt ist. Es sind nicht böse Schreckgespenster, die sie quälen, sondern liebliche Gestalten, die sie auf ein friedliches Ende vorbereiten.

Zusammenfassend ergibt sich also, daß in den Dramen, die auf Hamlet folgen, eine Beurteilung der auftretenden Geister als reale Erscheinungen kaum in Frage kommt; sie lassen sich ohne Schwierigkeit als psychologisch motivierte Geister auffassen.

Ein rückblickender Vergleich der Behandlung der Geistererscheinungen in den verschiedenen Dramen Shakespeares läßt erkennen, daß er vor *Richard III.* in *Henry VI.*, 1. und 2. Teil, die auftretenden Geister als reale Erscheinungen charakterisiert. In *Richard III.* und den nachfolgenden Dramen, abgesehen vom *Hamlet*, konnten die auftretenden Geister mit ziemlicher Deutlichkeit als psychologisch motivierte Erscheinungen erkannt werden, die als Traumphantome oder Halluzinationen symbolhafte Verkörperungen von innerseelischen Vorgängen darstellen. Im *Hamlet* allerdings ist die Diskussion, ob realer oder psychologisch motivierter Geist, berechtigt. Es ließen sich jedoch auch hier eine Reihe von gewichtigen Momenten finden, die für die psychologische Motivierung sprechen können. Ein endgültiger Beweis, daß er wirklich motiviert ist, ließ sich nicht führen.

Wenn man jedoch die großen Tragödien Shakespeares im Zusammenhang überblickt, gibt es nach meiner Meinung nur zwei Alternativen für die Lösung des Geisterproblems. Entweder alle Erscheinungen sind real, oder alle sind psychologisch motiviert. Es erscheint unwahrscheinlich, die Geister in *Richard III.*, *Julius Caesar* und *Macbeth* als motiviert zu bezeichnen, für *Hamlet* aber einen Sonderfall anzunehmen, wo wir doch feststellen konnten, daß in der zweiten Geistererscheinung im *Hamlet* nahezu die gleichen Bedingungen herrschen wie im *Macbeth*. Warum sollte dann hier der Geist real sein und dort nicht? Nur weil vielleicht bei der Plattformszene die Stützen für die psychologische Motivierung nicht so klar auf der Hand liegen.

Vielleicht können wir noch klarer sehen und besser darüber urteilen, wenn wir nun im Folgenden einen Blick auf die Geisterdramen der Zeitgenossen Shakespeares werfen. Wir werden dann erkennen können, welche Mittel diese Dramatiker zu Hilfe nehmen, um ihre Geister entweder real oder psychologisch motiviert darzustellen. Ein Vergleich ihrer Methoden mit denjenigen Shakespeares wird uns dann vielleicht noch weitere Aufschlüsse für die Beurteilung der Shakespeareschen Geistererscheinungen und speziell

des Hamletgeistes gewähren. Weiterhin werden wir feststellen können, ob die anfängliche Methode Shakespeares, reale Geister darzustellen, auch ihre Technik war, oder ob auch sie schon motivierte Geister verwendeten. Man wird vielleicht auch entscheiden können, in welchem Umfange Shakespeare durch sie angeregt werden konnte, motivierte Geister einzuführen.

Geister in zeitgenössischen englischen Dramen.

Ueber die Rolle des Geistes im elisabethanischen Drama gibt es zwei Abhandlungen, F. W. Moorman: *The Pre-Shakespearean Ghosts* (1906), und Hans Ankenbrand: *Die Figur des Geistes im Drama der englischen Renaissance* (1906). Beide Autoren haben die Frage nach der Realität oder psychologischen Motivierung des Geistes nicht angeschnitten. Dies soll hier im Folgenden geschehen.[1])

Zunächst soll jedoch festgestellt werden, bei wem die englischen Dramatiker das Vorbild für ihre Geisterszenen gefunden haben. Diese grundlegende Frage beschäftigte auch schon Moorman, der, von Aeschylus' *Persae* und *Eumenides* ausgehend, über Euripides' *Hecuba* zu Seneca gelangt und dabei feststellt, daß dieser die Tradition des klassisch-griechischen Prologgeistes, verbunden mit dem Rachemotiv, wieder aufleben läßt.[2]) Die Funktion dieses Prologgeistes war, durch seine einführenden Worte die tragischen Verwicklungen aufzuzeigen, die aus dem Motiv der Rache entspringen. Da für einen Dramatiker die Exposition seines Dramas ein schwieriges Unterfangen bedeutet, und man in diesem Prologgeist ein diese Aufgabe erleichterndes Hilfsmittel erkannte, machte man gerne davon Gebrauch.

Wie das im einzelnen gemacht wurde, soll an Hand von Senecas *Thyestes* erläutert werden.

Den Stoff dieser Tragödie bildet der Fluch, der auf dem Geschlechte des Tantalus ruht. Dieser hatte einst den zu Gaste geladenen Göttern seinen Sohn Pelops zum Mahle vorgesetzt. Der Fluch vererbt sich auf Pelops Söhne, Atreus und Thyestes. Atreus ist König von Mycene und neben ihm herrscht sein Bruder Thyestes im Süden des Landes. Thyestes begehrt den goldenen Widder seines Bruders; um ihn sich zu verschaffen, verführt er sogar seine Schwägerin, die Gattin des Atreus. Atreus rächt die doppelte Untat.

---

1) Unter Benützung des von ihnen erwähnten Materials; neu hinzu kommt die *Comical History of Alphonsus, King of Arragon.*

2) MLR., I. (1906), p. 85 ff.

Er lockt den geflüchteten Bruder herbei, versöhnt sich zum Scheine mit ihm und setzt ihm die eigenen, geschlachteten Söhne als Speise und ihr mit Wein vermischtes Blut als Trank vor.

Im Prolog der Tragödie ruft Megaera den Geist des Tantalus aus der Unterwelt herbei, der widerwillig ihrem Befehle folgt. In einem Monolog schildert der Geist seine und der anderen Verdammten Qualen und erkundigt sich bei der Furie, welch größeres Leid ihm vorbehalten sei. Vor seinem inneren Auge steigt sein Geschlecht empor, das seine eigene Schuld an Missetaten übertreffen und schließlich sühnen soll. Megaera fordert ihn auf, Zwietracht, Zank und Streit unter den Nachkommen seines Geschlechtes zu säen. Blinde Wut soll er in ihren Gemütern entflammen und die Missetaten durch Kinder und Kindeskinder so lange vermehren, bis endlich die Schuld durch Rache gesühnt wird. Der ganze erste Akt besteht nur aus einem Zwiegespräch zwischen Geist und Furie. Daran schließt sich der Chor, der die weiteren Untaten des Geschlechtes ausmalt und die Qualen des Tantalus schildert, die er für seine irdischen Freveltaten zu erdulden hat. Der Geist tritt im Verlauf der Handlung nicht mehr auf, seine Rolle erschöpft sich also in der Andeutung der kommenden Entwicklung:

> Loe nowe there dothe aryse
> My broode, that shall in mischiefe farre
> The grandsiers gylt outgoe,
> And gyltles make.[3])

In seinen übrigen Dramen läßt Seneca Geister in ähnlichen Rollen auftreten, so den Geist des Thyestes in *Agamemnon,* die Geister des Achilles und Hector in *Troas.* Allen gemeinsam ist die Klage um die Qualen und Leiden der Unterwelt, alle geben Hinweise auf Erebus und Acheron, auf Sisyphus Stein und Ixions Rad. Alle diese senecanischen Prologgeister treten ohne Zweifel als reale Erscheinungen auf.

Während der Renaissance spielen die Werke Senecas als Vorbilder für die europäischen Dramatiker eine große Rolle. In England waren um 1580 schon Uebersetzungen aller Dramen Senecas bekannt. So veröffentlichte Jasper Heywood 1559 eine Uebersetzung der *Troas* und 1560 des *Thyestes.* Eine Gesamtausgabe "Seneca, His Tenne Tragedies, edited by Thomas Newton" erschien 1581. Durch diese Uebersetzungen wurden die englischen Dramatiker eingehender mit der griechischen Mythologie vertraut. Senecas Rachetragödien reizten zur Nachahmung und verpflanzten so die Prologgeister auf englischen Boden.

---

3) Thyestes (p. 122).

Begnügten sich nun die englischen Dramatiker mit einer sklavischen Nachahmung des nach Rache schreienden Prologgeistes oder erweiterten sie sein Betätigungsfeld, insbesondere behielt man die Realität des Geistes bei, oder wagte man sich an eine psychologisch motivierte Darstellung?

Als erste Gruppe von Dramen, die unter Senecas Einfluß stehen, kommen in England die lateinischen Universitätsdramen in Betracht.[4]) In *Herodes* von William Goldingham (zwischen 1567 und 1588 verfaßt) und *Solimanidae* (Ende des 16. Jrh.) treten Geister als Prologsprecher auf. In *Roxana* von William Alabaster (zwischen 1583 und 1592 aufgeführt) wohnt der den Prolog sprechende Geist auch dem Vollzug der Rache bei. Dr. Math. Gwinne läßt in *Nero* (gedruckt 1603) jeden Akt durch einen anderen Geist eröffnen und einführende Worte sprechen. Auch in zwei weiteren Dramen, *Perfidus Hetruscus* und *Antoninus Bassianus Caracalla* (beide vom Ende des 16. Jrh.), erfolgen Geistererscheinungen. Alle erwähnten Geister sind als reale Erscheinungen charakterisiert. Anders ist es nun im *Fatum Vortigerni* (vom Ende des 16. Jrh.), wo im 5. Akt dem Vortigernus die Geister seiner Opfer im Schlafe erscheinen und wo diese Gestalten als psychologisch motivierte Traumgeister charakterisiert sind. Wolfgang Keller weist auf die Aehnlichkeit mit Shakespeares Richard III. hin und schließt auf ein Abhängigkeitsverhältnis zu Shakespeare.[5])

Eine der ersten in englischer Sprache verfaßten elisabethanischen Rachetragödien ist *Tancred and Gismund,* 1568 aufgeführt und 1591 veröffentlicht. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit, die das Auftreten der Geister analysieren will, muß diese Tragödie mit einigem Vorbehalt gebracht werden, weil hier der Geist nicht selbst in Erscheinung tritt.

Als Prologsprecher fungiert Cupido. Nach einer ausführlichen Aufzählung seiner Opfer in der griechischen und römischen Mythologie kündigt er an, daß er die schöne Gismund, König Tancreds Tochter, mit seinem Liebespfeil verwunden will, und so zieht er mit seinem Gefolge in den Königspalast ein. König Tancred bewacht seine als Witwe zu ihm zurückgekehrte Tochter argwöhnisch, um zu verhindern, daß sie einem zweiten Gatten folgt und ihn wieder allein läßt. Gismund jedoch hat sich inzwischen in einen Grafen verliebt und bittet ihre Tante Lucretia, den Vater umzustimmen; doch dies mißlingt. Dennoch sendet Gismund dem Grafen

4) Da es nicht möglich war, die einzelnen Manuskripte zu beschaffen, müssen die Inhaltsangaben im Shakespeare-Jahrbuch 34, p. 221, zur Analyse genügen.

5) a. a. O. (p. 259).

einen Brief, in dem sie ihm ihre Liebe gesteht und einen geheimen Gang zu ihrem Gemach verrät. Zu Beginn des vierten Aktes steigt Megaera, begleitet von ihren Schwestern Alecto und Tysyphone, aus der Unterwelt empor, um einen höllischen Tanz aufzuführen. Während die beiden anderen wieder versinken, erklärt Megaera den Zweck ihres Kommens. Nachdem sie den ganzen Reigen der in Plutos Reich zu ewigen Qualen Verurteilten aufgezählt hat, berichtet sie, daß Pluto sie auf den Rat der drei Höllenrichter emporgeschickt hat, um Rache an Gismund zu üben. Anlaß dazu gab der Kummer des Geistes ihres verstorbenen Gatten, der sich vernachlässigt fühlt und um Strafe für Gismunds Untreue fleht. Megaera ist bereit, mit allen Mitteln die Rache an Gismund zu vollziehen. Durch einen unseligen Zufall wird Tancred heimlicher Zeuge der Begegnung der Liebenden. Er läßt den Grafen gefangen nehmen und töten. Sein Herz läßt er Gismund in einem goldenen Becher überreichen. Gismund, des Lebens überdrüssig, stirbt durch selbstbereitetes Gift und wird mit ihrem Geliebten in einem gemeinsamen Grabe bestattet.

In der häufigen Erwähnung der klassischen Mythologie zeigen sich Anklänge an Seneca; doch während in *Thyestes* die Furie Megaera den Geist des Tantalus zum Werkzeug ihrer Rache ausersehen hat, wird sie hier selbst vom Herrn der Unterwelt als Rächerin auf die Erde gesandt. Der Rache fordernde Geist, der real gedacht ist, wird aber nur erwähnt und tritt nicht selbst auf.

Eine weitere Rachetragödie finden wir in Thomas Hughes' *Misfortunes of Arthur,* die 1588 aufgeführt wurde. Der Geist des Gorlois, Herzogs von Cornwall, spricht die einführenden Worte und beklagt das Unrecht, das ihm durch Uther Pendragon, den Vater Arthurs, widerfahren ist. Durch Zauberkraft war es Pendragon gelungen, die Gattin des Gorlois für sich zu gewinnen. In offener Feldschlacht hatte er darauf Gorlois besiegt und getötet. Obwohl der Uebeltäter durch Gift ein verdientes Ende gefunden hat, gibt sich der Geist nicht damit zufrieden, weil Pendragons Geschlecht durch Steigerung der Verbrechen die Schuld vervielfacht hat und noch weiter vergrößern wird.[6]) Der Geist kündet die weiteren Untaten der Nachkommen Pendragons an: Blutschande, Ehebruch, Thronraub, Kampf auf Leben und Tod zwischen Vater und Sohn. Alle diese Untaten verwirklichen sich im Laufe der Handlung und führen den Untergang des schuldbeladenen Geschlechtes herbei. Erst als der letzte Nachkomme Pendragons den Tod gefunden hat, erscheint der Geist des Gorlois wieder und frohlockt über die gelungene Rache:

6) Vgl. dazu Seneca, *Thyestes.*

Now Gorlois swage thyselfe. Pride hath his pay:
Murther his price: adul'try his desert:
Treason his meede: Disloyaltie his doome:
Wrong hath his wreake: and Guilt his guerdon beares.[7])

Er verspricht, nicht wieder zu kommen, um Unheil zu stiften, und verwandelt den im Prolog ausgesprochenen Fluch in Segenswünsche für England und seine jungfräuliche Königin.

In dieser Tragödie wird der Geist nicht, wie in Senecas Thyestes, von einer Furie gegen seinen Willen zitiert. Er erscheint aus freien Stücken, um sein Rachewerk zu betreiben. Die Art seines Auftretens zeigt, daß Hughes ihn sich als reale Erscheinung gedacht hat. Die Ausdrucksweise des Geistes im Prolog ist senecanisch. Das örtliche Kolorit der keltischen Umwelt tritt zugunsten der klassischen Mythologie zurück. Das Betätigungsfeld des Geistes hat sich erweitert: er ist aus einem Prolog- auch ein Epilogsprecher geworden.

Etwa 1588 erschien Kyds *Spanish Tragedy*. Der Geist des Andrea erzählt im Prolog sein irdisches Geschick. Großes Unrecht ist ihm widerfahren: er wurde von dem portugiesischen Königssohn Balthazar getötet. Dieser trachtet nun nach seiner Dame Bellimperia. Auch von seinen Fahrten nach dem Tode berichtet der Geist, er lernte alle die Stätten kennen, die der griechischen Mythologie geläufig sind. Auf Wunsch der Proserpina, der Gattin Plutos, hat ihn die Rachegöttin heraufbegleitet, um mit ihm Zeuge der Bestrafung Don Balthazars zu sein:

Heere sit we downe to see the misterie,
And serve for Chorus in this tragedie.[8])

Der Geist des Andrea, der zusammen mit der Rachegöttin an jedem Aktschlusse erscheint, kann gar nicht erwarten, bis die Rache vollzogen ist. Immer wieder muß ihn *Revenge* vertrösten und zur Geduld ermahnen. Oft kann man sich eines Lächelns nicht erwehren, wenn er völlig ungeduldig in zankendem Tone der Begleiterin Vorwürfe macht und sie sogar von ihrem Nickerchen aufweckt, um sie an ihre Pflicht zu erinnern. Erst am Ende des vierten Aktes, als genügend Blut geflossen ist, gibt er sich zufrieden. Doch auch fürs Jenseits ist er auf scharfe Strafen gegen seine Feinde bedacht, und die Rachegöttin gewährt ihm seinen Wunsch.

Wie im senecanischen Drama spricht hier der Geist den Prolog; wie in den *Misfortunes of Arthur* hat er auch die Rolle des Epilogs übernommen; dazu kommt als Erweiterung seiner Auf-

7) a. a. O. V, 2 (p. 189 f.).
8) a. a. O. I, 1 (p. 8).

gabe, daß er als Chor auftritt. Das Verhalten des Geistes ist derart, daß man ihn als real gedacht auffassen muß; denn es sind keinerlei Anhaltspunkte vorhanden, die für das Gegenteil sprechen könnten. Er wohnt als Rachegeist dem Verlauf der Handlung bei und äußert nach jedem Akt seine Mißbilligung, wenn er mit dem Fortschritt der Bestrafung seiner Feinde unzufrieden ist.[9]) Neben vielen anderen Berührungspunkten mit Senecas *Thyestes* zeigt sich darin eine Aehnlichkeit, daß dort Megaera, hier *Revenge* dem Geist als Begleiterin beigegeben ist.

Kurze Zeit später, etwa 1589, verfaßte Robert Greene seine *Comical Historie of Alphonsus, King of Arragon.*[10]) Der Großvater des Alphonsus hat durch seinen jüngeren Bruder sein Reich Arragonien und sein Leben verloren. Alphonsus' Vater Carinus hat sich mit dem Verluste Arragoniens abgefunden, aber Alphonsus selbst will lieber ehrenvoll untergehen, als auf sein Recht verzichten. Er gewinnt einen Freund als Bundesgenossen, und beide begeben sich ins Lager des Belinus, Königs von Neapel, der den Angriff des ihm feindlichen Flaminius, des nunmehrigen Herrschers von Arragonien, erwartet. Sie versprechen, auf der Seite der Neapolitaner zu kämpfen, nachdem Belinus dem Alphonsus alles zugesichert hat, was er mit dem Schwerte erobern wird. Nach kurzem Kampf wird Flaminius von Alphonsus getötet. Belinus krönt diesen zum König von Arragonien, weigert sich aber, ihm als Vasall zu huldigen; es kommt deshalb zur Schlacht zwischen beiden, die Belinus verliert. Belinus flieht an den Hof seines Vetters, des Großtürken Amurack; dieser sagt ihm seine Hilfe zu, doch will er zuvor Mahomet durch ein Orakel befragen, wer in dem drohenden Kriege siegreich sein wird. Die Auskunft des Orakels ist scheinbar günstig für Amurack ausgefallen, und er freut sich darüber. Plötzlich ertönt jedoch himmlische Musik, der Großtürke lauscht ihr und schläft ein. Die Urheberin dieses Schlafes ist die Zauberin Medea, die Gattin und Tochter des Großtürken auffordert, genau auf die Worte des schlafenden Amurack zu lauschen. Mit Hilfe ihrer Zauberformeln beschwört sie den Geist des Calchas herauf, der in weißer Stola und Kardinalsmitra erscheint. Voll unwilligen Zornes fragt er:

> Thou wretched witch, when wilt thou make an end
> Of troubling us with these thy cursed Charmes?
> What meanst thou thus to call me from my grave?
> Shall neer my ghost obtaine his quiet rest?[11])

9) Ebenda IV, 5 (p. 3—12).
10) Von Moorman und Ankenbrand nicht berücksichtigt, soll es hier eingehender behandelt werden.
11) a. a. O. III, 2 (p. 104 f.).

Medea schickt den Geist wieder hinunter in Plutos Reich, er soll dort die Schicksalsgöttinnen befragen, wie es Amurack im Kriege ergehen wird, und ihren Bescheid durch Traumgesichte dem Amurack kundtun. Zu den Klängen sanfter Zaubermusik beginnt auch Amurack bald im Traum zu sprechen. Er sieht, wie Belinus seinen Geist aushaucht, wie Millionen seiner Krieger durch Alphonsus fallen, wie er selbst vor diesem flieht. Er droht Mahomet für seine falschen Prophezeiungen zu bestrafen. Schließlich erblickt er noch Alphonsus und Iphigina, seine Tochter, als glückliches Paar vereint.

Die Traumgesichte des Großtürken erfüllen sich. Er verliert die Schlacht und gerät mit Frau und Tochter in die Hände des Alphonsus. Als sich Iphigina, nach anfänglicher Weigerung, bereit erklärt, Alphonsus zu heiraten, wendet sich alles zum Guten, auch Amurack erlangt seine Freiheit wieder.

In diesem Drama hat sich die Rolle des Geistes gegenüber den zeitlich vorausgehenden Dramen geändert. Er spricht weder den Prolog, noch den Epilog, beide sind hier von der Göttin Venus übernommen worden; als Chor dienen die neun Musen. Das Auftreten des Geistes füllt eine Episode mitten im Drama aus. Er muß auf die Zauberformeln der Medea hin erscheinen und als Beschwörungsgeist ist er, da keine Momente für psychologische Motivierung sprechen können, als real aufzufassen. Auch Greene macht ausgiebigen Gebrauch von der klassischen Mythologie. So wie Calchas bei Homer als Uebermittler göttlicher Beschlüsse tätig war, soll er hier die Botschaft der Schicksalsgöttinnen überbringen, doch soll dies nicht direkt geschehen, sondern auf dem Umwege über Traumgesichte.

Zeitlich reiht sich daran *The true Tragedy of Richard the Third* (etwa 1589), von unbekanntem Verfasser.

Die allegorischen Gestalten *Truth* und *Poetry* erzählen die Vorgeschichte des Dramas. Zu ihnen gesellt sich der Geist des Herzogs Georg von Clarence, der nach Rache für sein vergossenes Blut schreit. Damit ist die dramatische Rolle des Rachegeistes hier schon erschöpft, er tritt im Verlauf der Handlung bühnenmäßig nicht mehr in Erscheinung. Der Dichter hat ihn nach den vorhandenen Gegebenheiten als realen Geist charakterisiert.

Berichtweise erwähnt werden Geistererscheinungen allerdings auch im Innern des Dramas. Richard empfindet trotz Erreichung seines Zieles Reue über seine blutigen Taten.[12]) Tag und Nacht

12) Vgl. G. B. Churchill (p. 524).

quält ihn sein Schuldbewußtsein, er glaubt die racheheichenden Geister aller seiner Opfer vor sich zu sehen; es kommt ihm vor, als ob die ganze Natur in diesen Ruf nach Rache einstimme, und als ob alles sich gegen ihn verschworen habe. Doch die Geister erscheinen nicht selbst, wir hören nur Richards Bericht:

> Meethinkes their ghoasts comes gaping for revenge,
> Whom I have slaine in reaching for a crowne ...[13])

Wie schon erwähnt, hat Shakespeare dann alle die Geister als Symbole für Richards Schuldbewußtsein und Reue wirklich auf der Bühne auftreten lassen.

Im Jahre 1595 wurde *The Lamentable Tragedy of Locrine* gedruckt. Hier hat die Schicksalsgöttin Ate den Prolog übernommen und spricht auch den Epilog. König Humber ist mit seinen Skythen in Britannien gelandet, um es zu erobern. Auf die Nachricht hin, daß Albanact, der Bruder des Locrine, mit einem Riesenheere gegen ihn heranzieht, ist er voll Kampfeslust und Siegeszuversicht. Obwohl Albanact tapfer kämpft, verwandelt sich sein anfänglicher Sieg in eine Niederlage, weil er von Hubba, Humbers Sohn, aus dem Hinterhalt überfallen wird. Aus Verzweiflung gibt er sich selbst den Tod. Humber frohlockt über den errungenen Sieg und hofft, daß vor Sonnenuntergang das Wasser des Flusses vom Blut seiner Feinde gerötet sein wird. Sein Siegestaumel wird jedoch jäh unterbrochen, weil ihm plötzlich der Geist des Albanact gegenübertritt und ihm eine baldige Wendung seines kriegerischen Erfolges prophezeit:

> See how the traitor doth presage his harme,
> See how he glories at his owne decay,
> See how he triumphs at his proper losse,
> O, fortune vilde, unstable, fickle, fraile.[14])

Humber will sich jedoch zuerst nicht beirren lassen, er schwelgt noch weiter in seinen Siegesträumen, bis der Geist ihn direkt anredet und ihm völligen Untergang voraussagt:

> For now revenge shall ease my lingring griefe,
> And now revenge shall glut my longing soul.[14])

Die Erfüllung der düsteren Verheißungen läßt nicht lange auf sich warten. Humber, von Locrine geschlagen, ist auf der Flucht, und wütend auf sein Geschick, verwünscht er seinen Besieger. Da sieht er plötzlich Albanacts Geist wieder vor sich und fragt, ob es nicht genug der Schande sei, so jämmerlich fliehen zu müssen,

---

13) a. a. O. (p. 61). Schreibweise comes im Original.
14) a. a. O. III, 3 (Zl. 1089—1111).

ob auch noch Geister mit ihrem schrecklichen Anblick ihn quälen müßten. Der Geist antwortet nur:

Revenge, revenge for blood.[15])

Humber läßt sich jedoch nicht einschüchtern. Er droht dem Geist, wenn er schon sterben müsse, ihn durch alle Schreckensorte der Unterwelt zu verfolgen, um seine Wut an ihm zu kühlen. Bevor er verschwindet, ruft der Geist Humber noch zu:

Vindicta, vindicta! [15])

Humber mußte vor seinen Verfolgern in eine unfruchtbare Gegend entfliehen und wird von unerträglichem Hunger gequält. Als Strumbo, ein Soldat des Locrine, sich seiner erbarmen und ihm Fleisch zu essen geben will, tritt Albanacts Geist dazwischen. Er will nicht zulassen, daß Humber dem Hungertod entgeht. So wird er tätlich und klopft dem Strumbo auf die Hand, der erschreckt davonläuft. Der Geist bleibt allein zurück und spricht in moralisierendem Tone über das verdiente Los unrechtmäßiger Eroberer.[16])

Inzwischen ist Humber durch die ausgestandenen Qualen lebensüberdrüssig geworden und hat den Tod in den Wellen des Flusses gefunden. Wieder taucht der Geist Albanacts auf, um über den Tod seines Feindes zu frohlocken. Ja, unversöhnlich über den Tod hinaus, ersinnt er, ähnlich dem Geist des Andrea in der *Spanish Tragedy,* für Humber schreckliche Qualen im Jenseits.[17])

Als Locrine den Sieg über Humber errungen hatte, hatte er dessen Gattin Estrilda heimlich zu seiner Geliebten gemacht. Um sie ungestraft heiraten zu können, hatte er seinen Schwiegervater Corineus töten lassen und seine Gattin Guendoline verstoßen. Um das ihr angetane Unrecht zu rächen, zieht nun Guendoline mit Heeresmacht gegen ihren Gatten. Als Locrine sich ebenfalls zum Kampfe rüstet, erscheint der Geist des Corineus und sagt Locrine die Vernichtung seines Heeres und den eigenen Untergang voraus. Aehnlich wie Richard III. in der *True Tragedy* die ganze Natur nach Rache schreien hört, schildert hier der Geist, wie alles unter dem Eindruck der kommenden Katastrophe steht:

The boysterous Boreas thundreth forth revenge.
The stony rocks cry out on sharpe revenge.
The thornie bush pronounceth dire revenge.[18])

---

15) Ebenda III, 6 (Zl. 1331 f.).
16) Ebenda IV, 3 (Zl. 1675 f.).
17) Ebenda IV, 5 (Zl. 1722, 1758). Man beachte hier nebenbei den Wert dieser Belege als Parallelen zur Szene vom betenden König im *Hamlet.*
18) Ebenda V, 5 (Zl. 1990 f.).

Der Geist verschwindet nicht, sondern sieht als stummer Beobachter dem Kampfe zu:

> Now Corineus staie and see revenge,
> And feed thy soul with Locrines overthrow.[19])

Da Locrine sich im Klaren über die trostlose Lage ist, in der er sich befindet, und keinen anderen Ausweg weiß, nimmt er sich das Leben. Bald folgt Estrilda seinem Beispiel.

Der unbekannte Verfasser macht reichlich Gebrauch von Geisterszenen. Zuerst ist es der Geist des Albanact, der immer wieder erscheint, bis sein Rachedurst gestillt ist. An seine Stelle tritt nachher der Geist des Corineus, der ebenfalls sich nicht eher zufrieden gibt, bis Locrine den verdienten Lohn erhalten hat. Der Verfasser läßt seine Geister ganz unvermittelt auftauchen und charakterisiert sie damit als reale Erscheinungen. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, daß er den Geist des Albanact tätlich eingreifen läßt. Weiterhin konnten wir feststellen, daß der Geist für sich allein auf der Bühne verweilt und lange Monologe hält. Bei einem derartigen Verhalten kommt eine Deutung als psychologisch motivierter Geist nicht in Frage und somit ist keine Möglichkeit gegeben, ihn anders als real aufzufassen.

Aus der Angabe *newly set foorth, overseene and corrected, by W. S.,* die sich auf dem Titelblatt der alten Ausgabe dieser Tragödie befindet, hat man zu schließen versucht, daß William Shakespeare dieses Werk für seine Truppe überarbeitet hatte.[20]) Das kann in gewissem Umfange wohl der Fall sein, und vielleicht ist Shakespeare durch den Locrine erst auf den Gedanken gekommen, die Geister häufiger zu verwenden und ihnen auch schon eine Rolle innerhalb der Handlung selbst zuzuweisen.

Ungefähr gleichzeitig mit *Locrine* ist *the Battle of Alcazar,* ein Drama, das von A. W. Ward und ebenso von Moorman George Peele zugeschrieben wird.[21])

Muly Mahamet, der König von Marokko, hat seine zwei jüngeren Brüder und seinen Onkel Abdelmunen töten lassen, um sich und seinem gleichnamigen Sohne die Thronfolge zu sichern. Ein anderer Onkel Abdilmelec jedoch hat die Hilfe eines Bundesgenossen erlangt und zieht zum Kampfe gegen Mahamet heran. Muly verliert die Schlacht und irrt mit seiner Familie hungernd in

---

19) Ebenda V, 5 (Zl. 2014 f.).
20) Vgl. dazu Ward, II (p. 219) und Fleay, Chronicle of the English Drama (p. 320).
21) A. W. Ward, I (p. 370).

der Wüste umher. Er schickt Gesandte an Sebastian, den König von Portugal, und verspricht ihm das Königreich Marokko, wenn er ihm zum Siege über seine Feinde verhilft. Es kommt vor Alcazar-Quivir zu einer Schlacht, die für Muly ungünstig ausgeht. Als er vom Tode Sebastians erfährt, flieht er schon vor dem Ende der Schlacht, ertrinkt aber beim Ueberqueren eines Flusses.

Die drei Geister der von Mahamet ermordeten Verwandten unterbrechen die Rede des Presenters, der den Prolog zum zweiten Akte spricht, mit dem Schrei: *vindicta*. Der Presenter macht die Zuhörer besonders aufmerksam auf diesen Schrei und erzählt weiter, daß Nemesis mit blutiger Peitsche in der Hand zusammen mit den drei Furien und den drei Rachegeistern ein Werk der Sühne ersinnen wird.

Die Rolle der Geister beschränkt sich hier nur auf den Prolog. Ihr Ruf nach Rache ist die Aeußerung realer Geister.

Ein sicheres Werk von George Peele ist *The Old Wives Tale*, eine wie *Locrine* im Jahre 1595 gedruckte Komödie.

Einem armen, wandernden Ritter Eumenides erscheint, als er fast völlig mittellos ist, ein gewisser Jack, der sich ihm als Pferdebursche und Schuhputzer anbietet. Später erfährt der Ritter, daß Jack der Geist jenes armen Mannes ist, für dessen Begräbnis er all sein Geld bis auf ein paar Heller geopfert hat. Der neue Begleiter erweist sich sehr nützlich: er sorgt für stete Füllung der Börse seines Herrn und hilft ihm im Kampfe gegen den Zauberer Sacrapant, durch dessen Tötung er die Befreiung der Königstochter Delia herbeiführt. Da Jack nicht als Diener, sondern als Teilhaber verpflichtet wurde, verlangt er, um den Ritter auf die Probe zu stellen, von ihm den halben Anteil an der befreiten Königstochter. Als der Ritter nun tatsächlich bereit ist, sie zu opfern, ist der Geist plötzlich verschwunden.

In seinem Verhalten unterscheidet sich dieser Geist kaum von einem Menschen, nur verfügt er noch über übernatürliche Kräfte. Ein so charakterisierter Geist kann nur als real aufgefaßt werden. Er ist der Geist eines dankbaren Toten, ein Motiv, das sehr beliebt war und in der Weltliteratur häufig vertreten ist.[22])

Etwa um 1600 erschien Thomas Heywoods *Second Part of King Edward IV.* In diesem Drama ist der Beichtvater des Königs, Dr. Shaw, Zeuge einer Geistererscheinung, deshalb soll sein Charakterbild näher beleuchtet werden.

22) Vgl. dazu Ankenbrand (p. 83).

Die Brüder des Königs unterhalten sich mit Dr. Shaw und erfahren dabei, daß der König höchst beunruhigt ist über eine Prophezeiung des Klosterbruders Anselm, daß den Kindern des Königs von einem „G" Gefahr drohe.[23]) Die Herzöge Gloucester und George of Clarence disputieren über diese Frage. Aus den Nebenbemerkungen des Gloucester läßt sich schon erkennen, daß er böse Absichten gegen seinen Bruder hegt und insgeheim nach der Krone strebt. Sobald Gloucester mit Shaw allein ist, versucht er, ihn völlig für sich zu gewinnen. Er soll den König überzeugen, daß das „G" der Weissagung sich nur auf George beziehen könne. Gloucester verspricht ihm reichen Lohn für diesen Dienst. Shaw willigt ein und enthüllt damit seinen ehrgeizigen Charakter. Im Gespräch mit Lord Lovel offenbart er seine Pläne. Zuerst verstellt er sich noch und antwortet auf dessen Frage, wohin er sich begebe, er sei auf dem Wege zum todkranken Herzog Clarence, um ihm die Beichte abzuhören.[24]) Doch als Lovel ihm vorwirft, daß Clarence ja ertränkt und daß beide, Gloucester und Shaw, an seinem Tode schuld seien, leugnet dies Shaw keineswegs ab, sondern sucht vielmehr Lovel für Gloucester, den zukünftigen König, zu gewinnen. Er deutet an, daß er dem Herzog bei der Erlangung der Krone behilflich sein und von der Kanzel herab die beiden Söhne des inzwischen verstorbenen Königs für illegitim erklären will.

Etwas später befindet sich Shaw in seinem Studierzimmer. Er versucht in einem Buche zu lesen, doch fehlt ihm die nötige Ruhe, sich darein zu vertiefen. Die Erinnerung an seine schurkischen Taten, die er zusammen mit Gloucester verübte, quält ihn. Er versucht zuerst, die Schuld auf diesen abzuwälzen, doch schließlich muß er eingestehen, daß die Hauptschuld bei ihm selbst liegt:

> ... No, it was thy fault,
> Thou would'st be won to such a damnèd deed,
> Which now to think on makes my soul to bleed.[25])

Jetzt erinnert er sich an den inzwischen verstorbenen Klosterbruder, der ihm die Prophezeiung gab, die er so falsch auslegen half:

> Ah, friar Anselm! sleep among the blest:
> Thy prophecy thus falsely did I wrest.[25])

Gleichsam als ob er mit diesem Stichwort den Geist des Toten zitiert hätte, erscheint dieser mit einer brennenden Fackel. Wie ein Echo auf sein eigenes Schuldbekenntnis hört sich des Geistes Rede an. Er hält Shaw ein langes Schuldregister vor und ver-

---

23) II, 3 (p. 136).
24) III, 1 (p. 147).
25) IV, 2 (p. 168).

dammt ihn wegen seiner Taten. Um so strenger ist er in seinem Urteil, weil Shaw als Diener Gottes andere Menschen zum Guten ermahnte, selbst aber ein so schlechtes Vorbild gab. Die Einwände Shaws, daß er von Gloucester verleitet worden sei, weist der Geist entschieden zurück. Er hält ihm dagegen die wahren Beweggründe seines Handelns vor:

> But gain and hope of high promotion
> Hired thee thereto. Say, was it so, or no? [25])

So führte schrankenloser Ehrgeiz schlimme Folgen herbei, die nicht unbestraft bleiben können. Der Geist verkündet, daß alle, die Gloucester behilflich waren, ein schlimmes Ende nehmen sollen. Shaw wird keinen Bissen mehr zu sich nehmen und so selbst seinen Hungertod herbeiführen. Auch die anderen Mitschuldigen wird die verdiente Rache bald erreichen.

Ein Bote erscheint, um Shaw zu König Richard zu berufen. Shaw weigert sich, Richard die Beichte abzunehmen und verweist den Boten an den Geist:

> I cannot come. I pray thee, take that Friar;
> For he can do it better far than I.[26])

Der Bote fragt verwundert:

> A friar, master Doctor! I see none.

Der Geist befiehlt Shaw, dem Boten zu folgen und Richard zu verkünden, daß er noch drei Jahre zu leben hat und ihm dann ein schreckliches Ende bevorsteht. Er schließt mit den Worten:

> That done, return; and in thy study end
> Thy loathed life, that didst us all offend.

Shaw findet sich ab mit diesem Urteilsspruch; dieses schuldbeladene Leben ist ihm so verhaßt, daß es ihm gleichgültig ist, wo und wie es endet.

Dr. Shaw hatte sich mit Gloucester verbündet: e i n e Untat löste die andere aus, und so entstand eine lange Kette von Verbrechen, die vermieden worden wären, wenn er die Weissagung richtig ausgelegt hätte. Wohl mag er sich zunächst hinter dem Gedanken verschanzt haben, daß er diese schlimmen Folgen nicht bedacht hatte. Doch sein Gewissen duldet keine Entschuldigung. Er macht sich bittere Vorwürfe, und das Erscheinen des Geistes kann man sich so leicht als den bildhaften Ausdruck der inneren Reue und zerknirschten Stimmung denken. Er vergegenwärtigt sich den Bruder Anselm, gegen dessen Prophezeiung er sich so schwer vergangen hat, als strengen Richter über seine Taten und

---

25) IV, 2 (p. 168).
26) IV, 2 (p. 170).

fragt sich, ob es ihm je gelingen wird, sich vor ihm zu rechtfertigen. Die Heiligkeit seines Berufes läßt ihm seine Taten doppelt verrucht und doppelt strafwürdig erscheinen. Um nicht noch mehr Unrecht auf sich zu laden, faßt er wohl den Entschluß, durch freiwilligen Tod seinem Leben ein Ziel zu setzen. Das Naturgesetz von Schuld und notwendiger Sühne läßt ihn ahnen, daß auch die anderen Mitschuldigen gar bald ihren verdienten Lohn finden werden. Durch die Tatsache, daß der Bote den Geist nicht sehen kann, obwohl ihn Shaw besonders darauf hinweist, wird die Annahme noch unterstrichen, daß der Geist psychologisch motiviert ist. Mit den Worten

> Thy untainted soul
> Cannot discern the horrors that I do.[27])

die Shaw dem verwunderten Boten gegenüber äußert, will er zu verstehen geben, daß ein schuldloses Gemüt sich keine Vorstellung von den Vorgängen machen kann, die sich in einem schuldbeladenen Innern abspielen.

Heywood stellte den Geist des Anselm eben so dar, daß er sich ohne besondere Schwierigkeiten aus der inneren Stimmung Shaws erklären läßt. Freilich sind bei der Charakterisierung des Geistes noch einige Unstimmigkeiten vorhanden, so die brennende Fackel und die in der Tat später erfüllte Weissagung, daß Richard nur noch drei Jahre leben wird, die eigentlich mehr als Anhaltspunkte für eine reale Deutung des Geistes gelten können. Aber diese Einzelheiten können den Gesamteindruck eines psychologischen Motiviertseins der Geistererscheinung nicht wesentlich erschüttern.

A. W. Ward setzt das Erscheinungsdatum von *Grim the Collier of Croydon* auf 1600 an und identifiziert dieses Drama mit Haughtons *The Devil and his Dame*, das verloren gegangen ist.[28])

Am Anfang des erhaltenen Dramas erscheint St. Dunstan mit Rosenkranz, Gebetbuch und Krummstab. Er erzählt seine Lebensschicksale, fühlt sich jedoch bald müde und schläft ein:

> But on a sudden I'me o'recome with sleep!
> If ought ensue, watch you, for Dunstan dreams.[29])

Kaum ist er in Schlaf versunken, so öffnet sich unter Donner und Blitz der Vorhang. Es zeigt sich der Herr der Unterwelt, Pluto, mit den drei Totenrichtern Minos, Aeacus und Rhadamantus. Vor ihnen steht der Geist eines Selbstmörders, Malbecco, der von

27) IV, 2 (p. 169).
28) A. W. Ward II (p. 606).
29) Grim ... I, 1 (p. 4).

Furien bewacht wird. Pluto erklärt, daß er selbst der Verhandlung beiwohnen will, um festzustellen, ob Malbecco selbst die Schuld an seinem Freitode trifft. Von Pluto aufgefordert, schildert dieser sein irdisches Geschick. Nach seiner Aussage war seine Frau an all seinem Unglück und seinem verzweifelten Ende schuld. Die Höllenrichter haben Verständnis für seine Klagen, nur Pluto will weitere Beweise haben. So schlägt Rhadamantus vor, daß der Teufel Belphegor zur Erde hinaufsteigt, dort heiratet und nach einem Jahr und einem Tag zurückkehren und über seine Erfahrungen berichten soll. Das Urteil über Malbecco wird bis zur Rückkehr dieses Teufels vertagt. Da soll es sich erweisen, ob die Frauen wirklich so schlecht sind, wie Malbecco behauptet.

Kaum ist Belphegor verschwunden, als Dunstan erwacht und mit seinem Krummstab wild um sich schlagend über die Bühne stürmt. Das Traumgesicht hat ihn lebhaft erregt: Als Heiliger will er unter allen Umständen verhindern, daß der höllische Feind sich auf der Erde allzu heimisch fühlt. Er warnt auch die Frauen, sich vor dem Teufel als Ehemann in acht zu nehmen.

Die nun folgende irdische Handlung schildert die schlimmen Erfahrungen des Belphegor mit den Frauen und füllt den größten Teil der Komödie aus; sie ist aber für die Klarstellung der Geisterfrage von untergeordneter Bedeutung.

Nachdem Belphegor den irdischen Schauplatz verlassen hat, erscheint von neuem Dunstan, der eine Art Epilog zur irdischen Handlung spricht. Unter Blitz und Donner treten Pluto und die Höllenrichter auf, die Furien führen den Geist des Malbecco herein. Vor diesem Zuhörerkreis berichtet der Teufel von seinen Erlebnissen auf der Erde: nur Schlimmes ist ihm dort widerfahren, die Treulosigkeit und die Anschläge seiner Frau machten ihm das Leben dort zur schlimmeren Hölle. Er ist froh, wieder in der Unterwelt zu sein. Pluto hat Mitleid mit ihm und läßt sich dadurch zu Malbeccos Gunsten beeinflussen. Dieser soll als Geist der Eifersucht auf die Erde zurückkehren und stetes Mißtrauen zwischen Mann und Frau säen.

Malbeccos Geist ist nach den dargelegten Gegebenheiten als reale Erscheinung charakterisiert; denn der Dramatiker läßt ihn in dem Milieu erscheinen, in dem nach griechischer Auffassung die Schatten der Verstorbenen ihr Dasein führten. Es sind auch keine Anhaltspunkte zu finden, die für psychologische Motivierung sprechen könnten. Die Rolle des Geistermotivs ist hier sehr beschränkt, es diente nur zur Begründung der irdischen Handlung.

Eine Rachetragödie, deren Entstehungszeit umstritten ist, trägt den Titel *Antonio's Revenge*. Ihr Verfasser John Marston hatte sie als Fortsetzung zu *Antonio and Mellida* entworfen. Fr. Radebrecht setzt, R. A. Small folgend, beide Dramen auf 1599 an und stellt im Verlauf seiner Abhandlung eine Abhängigkeit des Hamlet von Marston fest.[30]) A. W. Ward, vom Druckjahre 1602 ausgehend, setzt 1601 als Jahr der Entstehung an.[31])

Zu Beginn der Tragödie grübelt Antonio einem Traumgesicht nach, das er gegen Morgen wahrgenommen hat:

> My spirit's heavy and the juice of life
> creeps slowly through my stiffen'd arteries.[32])

Es waren ihm zwei hagere Gestalten erschienen: der einen Brust, von vielen Wunden durchbohrt, war blutbedeckt, die andere glich seinem Vater, und beide schrien nach Rache. Antonio hat sich von dem Schrecken noch nicht erholt, er sinnt den wunderlichen Dingen nach und ist auf Schlimmes gefaßt. Trotz der Bemühungen seines Gefolges, ihn aufzuheitern, bleibt er verstimmt. Seine trüben Ahnungen sollen sich bald erfüllen. Wenig später entdeckt er den blutigen Leichnam eines Adeligen namens Feliche, der vor dem Fenster des Gemaches seiner Braut Mellida hängt. Bald danach erfährt er auch, daß sein Vater Andrugio einen plötzlichen Tod gefunden hat. Ueberdies wird Mellida von ihrem Vater Piero der Untreue gegen Antonio beschuldigt. Alle diese Schicksalsschläge haben Antonio hart getroffen; unglücklicher, als er ist, kann er nach seiner Ansicht nicht mehr werden:

> O boundless woe,
> If there be any black yet unknown grief,
> If there be any horror yet unfelt, ...
> Make me more wretch, more cursèd if thou canst! ...
> My woe's more weighty than my soul can bear.[33])

Antonio ist melancholisch, tief vom Schmerz gebeugt. Er begibt sich um Mitternacht zum Grabe seines Vaters und steht beim Fackelschein vor den sterblichen Ueberresten des geliebten Toten. Die Gedanken, die ihm da kommen, können wir uns gut folgendermaßen ausmalen. Er erinnert sich wohl, wie plötzlich und unerwartet der Tod des Vaters erfolgte; heute war er noch kerngesund, am nächsten Morgen schon tot. Da wird wohl in seinem Innern der Verdacht aufsteigen, daß er ermordet wurde. Wen sonst mag dieser Argwohn treffen als seinen erbittertsten Feind Piero, der

30) Radebrecht (p. 7).
31) Ward II (p. 478).
32) Antonio's Revenge I, 2 (p. 110 ff.).
33) I,2 (p. 120).

schon bei der Werbung um Antonios Mutter seines Vaters Nebenbuhler war und jetzt, da sie Witwe ist, sie von neuem umwirbt. Von seiner Mutter werden seine Gedanken zu seiner Braut Mellida weiterschweifen, er wird tief entrüstet sein über die Anschuldigung Pieros gegen sie. Anstatt an ihre Untreue zu glauben, wird er sich ihrer echten, tiefen Liebe erinnern. Er wird dem Manne, den er eines Mordes für fähig hält, auch eine so niederträchtige Verleumdung zutrauen. In dieser Annahme wird ihn der Gedanke bestärken, daß Piero schon immer ein Gegner ihrer Verehelichung mit Antonio war. Wenn deshalb nun der Geist des Andrugio auftritt und dem Antonio Enthüllungen macht, die sich mit diesen Gedanken, die wir Antonio zutrauen können, weitgehend decken, so läßt sich das alles leicht als Verkörperung von Vorgängen im Gemüte des Antonio deuten, und damit sind die Gegebenheiten derart, daß man auf psychologische Motivierung des Geistes schließen kann.

Antonio, der bis jetzt lebensüberdrüssig war, sieht nun ein Ziel vor sich, das seinem Leben wieder Inhalt verleiht: die Rache. Doch als Melancholiker und Grübler fehlt ihm der nötige Impuls zur Tat. Die Rufe der Geister des Andrugio und Feliche:

> Murder, murder,

die in seinen Monolog über die Verderbtheit der Menschen hereintönen, gleichsam als ob sie ihn ermahnen wollten, weniger zu philosophieren als zu handeln, müssen ihn zur Rache anstacheln. Man könnte diese Rufe der Geister als Echo der mörderischen Stimmung, die in Antonio die Oberhand gewonnen hat, auslegen:

> Ay, I will murder: graves and ghosts
> Fright me no more, I'll suck red vengeance
> Out of Piero's wounds, Piero's wounds.[34])

Doch, daß es vom Dramatiker nicht so gemeint war, geht aus der Tatsache hervor, daß er den noch lebenden Pandulfo, den Vater des Feliche, in den Ruf der Geister mit einstimmen läßt. Damit ist der Racheruf als Aeußerung realer Geister gekennzeichnet.

Der Zufall führt dem Antonio Julio, den Sohn Pieros, in den Weg; er lockt ihn zum Sarge Andrugios hin, um ihn den Manen seines Vaters zu opfern. Auf die Bitten des Knaben hin ist Antonio schon bereit, ihn um Mellidas willen zu schonen, doch da ertönt Andrugios Racheruf: *Revenge*. Antonio wird sofort wieder hart und führt sein Rachewerk an dem unschuldigen Kinde durch, weil es aus Pieros Blut entsprossen ist. Dieser Racheschrei des Geistes läßt sich aus dem Gemüte des Antonio motivieren. Der Gedanke

34) III, 1 (p. 148).

an Mellida hat ihn weich und nachgiebig gemacht, der Gedanke an Andrugio und seinen Tod, an Piero und seine Schandtaten läßt ihn sofort alle Milde vergessen.

Noch öfter muß der Geist erscheinen, bis sein Rachedurst befriedigt ist. Seine Witwe Maria ist tief betrübt über den Tod ihres Gatten. Als sie überdies ihren Sohn Antonio ganz fassungslos sieht, glaubt sie, seine Sinne seien verwirrt, und bricht in neue Klagen aus. Am Abend vor dem Schlafengehen denkt sie so lebhaft an ihren verstorbenen Mann, daß ihr plötzlich sein Geist erscheint. Wie sie die Vorhänge ihres Bettes auseinanderzieht, sieht sie ihn dort vor sich sitzen. Die Vorwürfe, die der Geist Maria wegen ihrer Untreue, ihrer weiblichen Schwäche macht, könnte man als Selbstvorwürfe und als Beschönigung der eigenen Schuld vor ihrem Gewissen auffassen. Der Geist rät ihr auch, zum Scheine dem Werben des Piero nachzugeben, bis sich eine günstige Gelegenheit zur Rache bietet. Auch dieser Rat des Geistes ließe sich als vorsichtige Erwägung und Ausflucht einer schwachen Frau gegenüber der rohen Gewalt eines Tyrannen auslegen. Soweit ließe sich der Geist als psychologisch motiviert rechtfertigen. Doch da erscheint Antonio, der den Geist, ohne daß er innerlich auf die Erscheinung vorbereitet wäre, sofort sieht und anspricht. Dies läßt sich aber nun keineswegs mit einer psychologischen Motivierung des Geistes in Einklang bringen. Auch Antonio erhält vom Geiste Ratschläge: er soll sich verrückt stellen und nur der Vorbereitung der Rache leben. Bevor der Geist abgeht, zieht er selbst die Bettvorhänge zu, ein Verhalten, das sich mit einem psychologisch motivierten Geist nicht in Einklang bringen läßt. Damit sprechen die Gegebenheiten mehr für eine reale Erscheinung.

Als die Rache an Piero kurz vor ihrer Ausführung steht und die Verschworenen versammelt sind, taucht der Geist wieder auf, um sich an dem Schauspiel zu ergötzen:

> Here will I sit, spectator of revenge,
> And glad my ghost in anguish of my foe.[35])

Diese Stelle erinnert an den Geist des Andrea in der Spanish Tragedy.

Später, als die Verschworenen Piero überwältigt haben und Antonio ihm die Zunge herausreißt, genießt der Geist triumphierend seine Rache:

> Bless'd be thy hand! I taste the joys of heaven,
> Viewing my son triumph in his black blood.

35) V, 2 (p. 185).

Unter den Streichen der Verschwörer bricht Piero tot zusammen. Der Geist ist befriedigt:

> 'tis done, and now my soul shall sleep in rest:
> Sons that revenge their Father's blood are blest.[36])

Ein weiteres Mal war der Geist bereits früher aufgetreten: bei Beginn des fünften Aktes hatte er sich allein auf der Bühne befunden und hatte einen Monolog gesprochen. Er hatte darin die Ereignisse des Schlußaktes angekündigt. Es handelt sich also hier um einen Rückfall in die Gewohnheiten der ersten Rachetragödien, der Geist ist an dieser Stelle als Prologgeist real zu beurteilen.

Wenn man aber auf Marstons Werk die These von der einheitlichen Darstellung des Geistes innerhalb eines Dramas anwendet, so ergibt sich aus dem häufigen Vorkommen von realen Geistern, daß auch das erste Auftreten des Geistes real sein müßte. Die für die psychologische Motivierung sprechenden Momente wären dann wohl mehr als Zufallsergebnisse anzusehen.

Marston stellt im Geist des Andrugio, ähnlich wie Shakespeare im Hamletgeist, die Seele eines Verstorbenen dar, die durch das Unrecht, das ihr zugefügt wurde, keine Ruhe finden kann, bis die Schuld gesühnt ist. Aehnlich wie der Geist im Hamlet, erscheint er seinem Rächer; seiner Witwe gegenüber zeigt er sich mitleidsvoll so, wie der Hamletgeist den Sohn zur Schonung seiner schuldigen Mutter ermahnt. Radebrecht weist auf eine Reihe von weiteren Uebereinstimmungen zwischen den Geisterszenen in beiden Dramen hin.[37]) Er schließt daraus auf eine Beeinflussung Shakespeares durch Marston. Das wäre wohl möglich angesichts der Tatsache, daß Shakespeare sehr häufig Dramen geringerer Meister als Vorlagen für seine Werke benützte. Andrerseits muß jedoch festgestellt werden, daß sich bei Marston Ansätze zu einer psychologischen Motivierung finden, wenn man das erste Auftreten des Geistes als solches gelten lassen will, daß er aber späterhin wieder in das primitivere Verfahren, reale Geister auf die Bühne zu bringen, verfällt. Shakespeare dagegen hat seine psychologische Motivierung immer konsequent durchgeführt. Bei der Unsicherheit des chronologischen Verhältnisses könnte man deshalb ebenso gut ihn als Meister, Marston als Schüler bezeichnen. Eine klare Entscheidung für die eine oder andere Möglichkeit läßt sich auch auf Grund der Geistererscheinungen nicht treffen.

---

36) V, 2 (p. 186 f.).
37) Radebrecht (p. 25 ff.).

Ein späteres Werk Marstons kann vielleicht zeigen, ob er Fortschritte in der Behandlung von Geistererscheinungen zu verzeichnen hat. Es ist dies *Sophonisba,* 1606 erschienen.[38])

Nach der großen Enttäuschung, daß selbst übernatürliche Kräfte ihm Sophonisba nicht gefügig machen können, glaubt König Syphax, gegen Ende des Dramas, den Höhepunkt seines Unglücks erreicht zu haben. Er wendet sich von den Göttern, die seinen Wünschen sich nicht geneigt zeigten, ab und den unterirdischen Mächten zu. Er fordert sie auf, sein Elend noch zu vergrößern, wenn es ihnen überhaupt noch möglich ist:

> If any chance of war, or news ill-voiced,
> Mischief unthought of lurk, come, give't us all,
> Heap curse on curse, we can no lower fall![39])

Noch zittern die letzten Silben auf seinen Lippen, da erscheint dem vor dem Altare Knieenden der Geist des Asdrubal, des Vaters der Sophonisba, und ruft ihm zu:

> Lower- lower.[39])

Anstatt zu erschrecken, tritt Syphax kühn dem Geist entgegen und fragt ihn nach seinem Auftrag. Der Geist beklagt seinen eigenen Ehrgeiz und seine Treulosigkeit, die ihn zu Taten verleiteten, welche er nun bitter bereut. Er berichtet von seinem Verrat an Massinissa von dem Verlust der Schlacht, der ihn veranlaßte, nach Karthago zu fliehen. Dort klagte ihn das Volk des Hochverrates an und machte ihn für den Verlust des Heeres verantwortlich. Zur Verzweiflung getrieben, eilte er zum Grabmal seiner Ahnen, um sich dort zu vergiften. Doch die wütende Menge zerstörte das Grab und gab seinen Leichnam den wilden Tieren zum Fraße. So einer Grabstätte beraubt, sucht er nun späte Ruhe. Syphax stellt dem Geist die Frage, ob er über die herannahenden Feinde siegen wird. Doch der Geist verweigert die Auskunft mit der Begründung:

> Spirits of wrath know nothing but their woes.[39])

Syphax, ein durch und durch sinnlicher Mensch, erstrebt nur ein Ziel: Sophonisbas Liebe. Als es ihm klar wird, daß trotz aller Anstrengungen seine Wünsche sich nicht erfüllen werden, hadert er mit den Göttern und bietet ihnen Trotz. Ihm, der sich bisher keinen Wunsch versagen mußte, erscheint sein Schicksal unerträglich. Er glaubt, sein Unglück könne nicht mehr überboten werden; doch als er ruhiger wird, kehren seine Gedanken zu Sophonisba und ihrem Vater zurück. Er vergegenwärtigt sich wohl dessen

38) Inhalt vgl. Ankenbrand (p. 72 ff.).
39) Sophonisba V, 1 (p. 299).

Schicksal, der seinen Verrat so bitter büßen mußte. Gemessen an diesem, erscheint ihm sein Unglück als das geringere, und die Befürchtung steigt vor ihm auf, daß auch ihm noch Schlimmes bevorstehen mag. Da packt ihn Reue über sein trotziges Verhalten gegenüber den Himmlischen:

> Mortals, o fear to slight
> Your gods and vows. Jove's arm is of dread might.[40])

So ließe sich der Geist mit seinen Worten als innere Ueberlegungen des Syphax deuten. Der Geist wäre damit wohl als psychologisch motiviert charakterisiert. Im Widerspruch dazu, könnte man denken, stehen die Fragen des Syphax an den Geist und sein Verlangen nach Ausdeutung der Zukunft. Doch können sie die Ueberlegungen und die Fragen, die er sich selbst stellte, verkörpern, und ich neige deshalb doch der Ansicht zu, daß der Geist psychologisch motiviert aufzufassen ist.

In dieser Tragödie handelt es sich nicht um einen Rachegeist, sondern vielmehr um einen Geist, der bittere Reue über seine auf Erden begangenen Untaten empfindet. Es ist eine arme, noch nicht zur Ruhe gekommene Seele, die durch ihr Geständnis einen noch lebenden Sterblichen vor ähnlichen schweren Fehlern bewahren will.

Mit der Tragödie *Sophonisba* (1606) haben wir das Erscheinungsjahr des *Macbeth* erreicht. Hier soll der Ueberblick über zeitgenössische englische Geisterdramen abschließen. Ein Rückblick auf die behandelten Dramen ergibt, daß die Ausbeute an psychologisch motivierten Geistern sehr gering ist. Wir haben in dieser Richtung Liegendes nur bei Heywood (Edward IV. 1600) und Marston (Antonio's Revenge 1601, Sophonisba 1606) gefunden, vor 1600 also überhaupt nicht. Angesichts dieser Tatsache rückt die Behauptung nahe, daß Shakespeare in der Behandlung seiner Geister eigene Wege gegangen ist, daß die psychologische Motivierung ausschließlich als das geistige Eigentum Shakespeares anzusehen ist. Um diese Hypothese noch eindeutiger klären zu können, sei noch ein Blick auf die zeitgenössischen außerenglischen Dramen geworfen, um feststellen zu können, ob Shakespeare vielleicht von hier Anregung zu seiner psychologischen Motivierung der Geister empfangen konnte.

---

40) Ebenda V, 1 (p. 300).

Geister in zeitgenössischen außerenglischen Dramen.

An und für sich wäre es interessant, die Geister in allen europäischen Dramen jener Zeit zu verfolgen, doch das würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten. Es sollen jedoch wenigstens einige Werke bekannterer Dramatiker, die leichter zugänglich waren, analysiert werden. Leider waren das meist Dramen, die zeitlich nach Shakespeares Macbeth kommen. Doch können auch sie einige wertvolle Streiflichter auf die Behandlung der Geistererscheinungen werfen.

Zunächst soll ein italienisches Drama in Betracht gezogen werden: Giovanni Rucellai, *Rosmunda* (1515 vollendet, 1525 gedruckt).

Der Gepidenkönig Comundo ist von dem Langobardenkönig Alboino in offener Feldschlacht getötet worden. Comundos Tochter Rosmunda wird gefangen genommen. Der Fortgang der Handlung schildert die weiteren Schicksale der Rosmunda und die Ausführung ihrer Rache am Langobardenkönig Alboino.

Zu Beginn des ersten Aktes suchen Rosmunda und ihre Amme nach dem Leichnam des Comundo, um ihm trotz Alboinos Verbot die verdiente Ruhestätte zu geben. Im Gespräch mit der Amme berichtet Rosmunda, daß ihr im Schlafe das Bild ihres Vaters erschienen sei; er war so völlig entstellt von Staub, Blut und Wunden, daß sie ihn nur an der Stimme, nicht an seinem Aeußeren erkennen konnte. Er habe von ihr gefordert, sie solle seinen Leichnam in den Schoß der Erde betten, und weiter habe er sie ermahnt, sofort das Gebiet des feindlichen Königs zu verlassen, um nicht in seine Hände zu fallen. Nach diesen Worten sei die Gestalt ihres Vaters wie ein Schatten entschwunden. Die Erscheinung des Geistes wird auf der Bühne nicht sichtbar, es ist ein Traumgesicht, von dem Rosmunda nur erzählt.

Rosmundas Bericht zufolge ist ihr wirklich der Geist ihres Vaters erschienen. Die Frage jedoch, ob der Geist deshalb wirklich real gedacht war, läßt sich nicht eindeutig lösen.

An französischen Dramen seien berücksichtigt:

Etienne Jodelle, *Cléopâtre captive* (1552 erschienen).

Nach einer an den König Heinrich II. gerichteten Vorrede tritt der Schatten Antonios auf und beginnt den ersten Akt mit einem langen Monolog. Er erzählt von seiner glühenden Leidenschaft

zu Cleopatra, die ihn veranlaßte, Frau und Kinder zu verstoßen, und ihn Schlacht und Leben verlieren ließ. Er sagt Cleopatra ihr baldiges Ende voraus:

Cléopâtre mourra: ie me suis ore en songe
A ses yeux presenté, lui commandant de faire
L'honneur à mon sepulchre, et apres se deffaire
Plutost qu'estre dans Romme en triomphe portee....
Or' se faisant compagne en ma peine et tristesse,
Qui s'est faite long temps compagne en ma liesse.[1])

Cleopatra berichtet in der darauffolgenden Szene, daß Antonio sie gerufen hat, und daß sie ihm folgen muß; im Traume hatte er sich ihr so gezeigt, wie sie ihn zuletzt lebend gesehen hatte. Doch dieses Auftreten des Geistes im Schlafgemach der Cleopatra wird auf der Bühne nicht dargestellt, wir erfahren davon nur aus dem Bericht der beiden Beteiligten. Das Auftreten der Gestalt als Prologgeist charakterisiert sie als reale Erscheinung, zumal keine besonderen Momente für das Gegenteil sprechen können.

Robert Garnier, *Hippolyte* (1573 erschienen).

In diesem Drama spricht der Geist des Aegeus den Prolog. Er bringt darin Reminiszensen aus der klassischen Mythologie, erinnert an Theseus' Opfertat, an den Faden der Ariadne, an den Raub der Töchter des Minos und prophezeit dem Theseus das Unheil, das über ihn durch den Tod seines Sohnes Hippolyt hereinbrechen wird. Er hält ihm das Geschick des Prometheus, Ixion und Tantalus vor Augen und endet mit dem klugen Rat:

... l'inexorable Sort
Ne se peut esbranler d'aucun humain effort.
Quand il est arresté, mon enfant, que lon meure,
On n'y peut reculer d'une minute d'heure.
Prens en gré ta fortune: et fay que ton trespas
La gloire de ton sang ne deshonore pas.[2])

Auch dieser Geist ist in seiner Funktion als Prologsprecher nicht anders als real zu beurteilen.

Mehrere Dramen von Alexandre Hardy:

Um Prologgeister handelt es sich in folgenden Dramen:

La Mort d'Achille (1607). Der Schatten des Patroclus spricht den Prolog zu dieser Tragödie. Er prophezeit dem Achilles sein künftiges Geschick: den Tod durch die Hände des Paris und des Deiphobus, die ihren Bruder Hektor an ihm rächen wollen.

1) Cléopâtre I, 1.
2) Hippolyte I, 1.

Mariamne (1610). Hier füllt die Rede des Geistes des Aristobul die erste Szene des ersten Aktes aus. Er klagt über den Tod seines Vaters Hyrcanus und bejammert sein eigenes Ende, welches ebenso wie der Tod seines Vaters durch Herodes herbeigeführt wurde. Er weissagt dem Herodes häuslichen Kummer und einen schrecklichen Tod: angestachelt von seiner Schwester Salome, wird er seine Gattin Mariamne töten lassen und aus Reue darüber den Verstand verlieren.

Alcmeon ou la Vengeance feminine.[3]) In dieser Tragödie eröffnet der Geist der Eryphile, der Mutter des Alcmeon, den ersten Akt. Sie flucht ihrem Sohn, der sie tötete, und wünscht, daß ihn schreckliche Qualen heimsuchen. Seine ehebrecherische Liebe zu Calirhoe soll ihm den verdienten Untergang bringen. Auch in der Unterwelt wird er noch in ewiger Nacht zu büßen haben. Der Geist tritt im Verlauf der Handlung nicht mehr auf; in seiner Rolle als Prologsprecher ist er real zu deuten. Dies wird innerhalb des Dramas noch dadurch unterstrichen, daß Alcmeon Jupiter fragt, wann er endlich einmal vor diesem Gespenst, das ihn stets verfolgt, Ruhe haben soll.

La Mort d'Alexandre. Am Anfang der Tragödie erscheint der Schatten des Parmenio und wirft Alexander seinen Hochmut und Undank vor. Er verkündet ihm als Schicksal, daß er auf der Höhe seines Ruhmes durch einen vergifteten Trank seinen Tod finden wird.

Nach den oben dargelegten Gegebenheiten sind alle diese Geister in ihrer Funktion als Prologsprecher real aufzufassen.

Geister, die im Verlauf der Handlung auftreten, kommen in folgenden Dramen Hardys vor:

Le Ravissement de Proserpine par Pluton. Pluto, der Proserpina zur Frau begehrt, bekommt sie von Jupiter zugesprochen unter der Bedingung, daß er sie sich selber holt. Venus wird ihm jedoch bei diesem Raube behilflich sein. Die Entführung gelingt: Mutter und Tochter sind gewaltsam getrennt. Zu Beginn des dritten Aktes jammert Ceres über den Verlust ihrer Tochter: plötzlich steht der Schatten der Proserpina vor ihr. Der Geist — es handelt sich hier um ein Mittelding zwischen Göttin und Geist — schildert sein Dasein als Gattin des Pluto und bittet die Mutter inständig, sie aus der Schattenwelt zurückzuholen. Bleibe ihr dies

3) Bei mehreren Dramen waren die Daten nicht zu ermitteln.

versagt, so solle sie freiwillig zu ihr herabsteigen, um sie zu trösten. Ceres bedauert, den Schatten nicht umfangen zu können, weil er ihr allzu schnell entschwindet. Darauf führt sie Klage bei Jupiter. Der Rat der Himmlischen gewährt ihr, daß Proserpina ein halbes Jahr bei Pluto und die andere Hälfte bei ihrer Mutter verbringen darf. Der Geist tritt völlig überraschend auf und ist der ganzen Art seiner Erscheinung nach als real zu betrachten.

Timoclee ou la juste Vengeance. Alexander belagert das aufrührerische Theben, stürmt es und läßt es plündern. Zu Beginn des dritten Aktes erscheint einer vornehmen Thebanerin Timoclea der Geist ihres Bruders Theagenes und prophezeit ihr, daß sie von einem makedonischen Hauptmann vergewaltigt werden wird, daß aber der Missetäter bald die verdiente Strafe erleiden soll. Er fordert sie auf, geduldig ihr Schicksal zu ertragen, bis er ihr in der Unterwelt einen Thron errichten kann. Die Weissagungen des Geistes erfüllen sich.

Das Auftreten des Geistes läßt sich nicht als Verkörperung der Gedanken der Timoclea deuten, weil die Enthüllungen etwas völlig Neues für sie bedeuten und von ihr nicht geahnt werden konnten. Auch tritt der Geist völlig unvermittelt auf. Somit sind keine Handhaben gegeben, ihn anders als real aufzufassen.

Ariadne Ravie. Obwohl Theseus durch den Faden der Ariadne vom Tod errettet wurde, läßt er sie treulos auf der Insel Naxos zurück und flieht heimlich mit ihrer Schwester Phaedra. Als Ariadne den Verrat entdeckt, will sie sich von einem Felsen ins Meer stürzen, doch Büsche mildern die Wucht des Sturzes und retten ihr das Leben. In dieser verzweifelten Lage erscheint ihr der Geist ihres Bruders Androgeus.[4]) Er tadelt ihre Leichtfertigkeit in Liebesdingen und verkündet ihr das künftige Glück: Gott Bacchus wird sie erretten und zu seiner Gemahlin machen. Zum Dank für seine brüderliche Liebe, die ihn veranlaßte, von der Unterwelt heraufzukommen, soll sie ihm eine Hekatombe opfern.

Die Prophezeiungen des Geistes bedeuten für Ariadne eine ungeahnte, neue Wendung ihres Geschickes. Auch ist sie durch das Auftreten des Geistes völlig überrascht. Somit ist keine Möglichkeit gegeben, die Erscheinung anders als real aufzufassen. Ariadne sagt in ihrem Monolog darüber:

> Et un hôte infernal est venu m'éveiller,
> Un esprit de mon frere a la forme empruntee,
> Mot à mot i'ay receu sa voix Acherontee.[5])

4) Ariadne V, 1.
5) Ariadne V, 2.

In einigen Tragödien läßt Hardy Personen erst lebend auftreten, später, nach ihrem Tode, ihren Geist auf der Bühne erscheinen:

Fregonde ou le chaste Amour. Der Marquis de Cotron und der Comte de Celane werden auf der Jagd vom Unwetter überrascht und finden Obdach bei Dom Yvan und seiner Gattin Fregonde. Der Marquis und Fregonde verlieben sich in einander, doch entschließt sich jener erst, sie zu heiraten, als ihr Gatte im Kampfe gegen die Türken gefallen ist. Zu Beginn des fünften Aktes erscheint Dom Yvan als Geist, um seiner Frau seinen Tod mtizuteilen und ihr zu verkünden, daß der Marquis sie heiraten wird.

Der Geist erscheint völlig unvermittelt; es sind auch keine Anhaltspunkte vorhanden, ihn als psychologisch motiviert zu beurteilen. Die Nachricht von seinem Tod kommt seiner Gattin völlig überraschend, da er erst kurz vorher als Lebender Abschied von ihr genommen hat, um einen Statthalterposten zu übernehmen. Nach den Gegebenheiten ist der Geist als reale Erscheinung anzusehen.

Arsacome ou l'Amitié des Scythes. Leucanor, der König des Bosporus, will seine Tochter Marsée nur dem reichsten Manne geben. Da Arsacome, der in sie verliebt ist, nicht reich genug ist, um sie zu bekommen, sinnt er auf Rache für die Abweisung und rüstet zum Krieg. Im Kampfe findet Leucanor den Tod. Am Anfang des fünften Aktes erscheint sein Geist seinem von ihm erwählten Schwiegersohn Adimache und fordert ihn auf, sich an Arsacome, der Marsée geraubt hat, zu rächen.

Das Auftreten dieses Geistes erfolgt völlig unerwartet. Alle Gegebenheiten sprechen für eine reale Erscheinung.

An spanischen Werken möchte ich in Betracht ziehen:

Tirso de Molina (Pseudonym für Gabriel Tellez), *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (der Spaßmacher von Sevilla und der steinerne Gast), 1630 gedruckt, die erste dramatische Bearbeitung der Don-Juan-Sage.

In der elften Szene des dritten Aktes verhöhnt Don Juan Tenorio das Standbild am Grabe des Don Gonzalo de Ulloa, der von ihm im Zweikampf getötet worden ist. Er spottet über die Grabinschrift, die besagt, daß Don Gonzalo von Gott die Rache an seinem Verräter erwartet. Er packt die Gestalt am Barte und fordert sie auf, wenn sie schon Rache haben wolle, beim abendlichen Mahle sein Gast zu sein. Inzwischen hat Don Juan im Gasthause einen Tisch decken lassen. Er selbst setzt sich zum Essen nieder und fordert auch seinen Diener Catalinon dazu auf.

Doch plötzlich vernimmt man heftiges Klopfen. Die Diener zittern und wagen nicht, die Türe zu öffnen. Da entschließt sich Don Juan selbst nachzusehen, wer draußen steht. Schon kommt ihm das steinerne Standbild entgegen. Er weicht zurück und hält Kerze und Schwert krampfhaft in den Händen. Auf die Frage Don Juans, wer er sei, antwortet der steinerne Gast: Ich bin Don Gonzalo, der edle Kavalier, den du zum Mahle eingeladen hast. Auch Catalinon faßt bald wieder Mut und fragt den Gast, ob er den Wein gekühlt wünsche und gerne singen höre. Der Geist gibt keine direkte Antwort, er nickt nur. Nachdem die aufwartenden Diener noch gesungen haben, entfernen sie sich zusammen mit Catalinon. Nun alleingelassen mit dem seltsamen Gast, erkundigt sich Don Juan nach seinem Begehr. Der Gast stellt ihm die Frage, ob er soviel ritterliches Ehrgefühl besitze, um ein gegebenes Wort zu halten. Als Don Juan dies ausdrücklich mit Händedruck versichert, wird er eingeladen, am nächsten Abend um zehn Uhr zum Grabmal in die Kapelle zu kommen. Dann entfernt sich der Geist und läßt Don Juan allein zurück. Im darauffolgenden Monolog schildert Don Juan seine Gefühle und sein körperliches Befinden, als seine Hand in der Umklammerung des steinernen Gastes ruhte.[6]) Sein Körper war über und über schweißbedeckt, und eine geradezu höllische Glut ging von dem Standbild aus. Jetzt, da der Gast verschwunden ist, neigt er schon dazu, das ganze Erlebnis als eine Ausgeburt seiner Phantasie zu betrachten. Er redet sich immer mehr ein, keine Angst vor Toten zu haben, und so beschließt er, am nächsten Abend in der Kapelle zu erscheinen. Catalinon begleitet ihn dorthin. Schon kommt ihnen Don Gonzalo entgegen. Er fordert sie auf, auf den Stühlen, die eben hereingetragen werden, Platz zu nehmen. Catalinon stellt neugierige Fragen über die Bereitung der Speisen und Getränke, die vor ihm auf dem Tische stehen. Als das Mahl beendet ist, ergreift Don Gonzalo die Hand des Don Juan. Er teilt ihm mit, daß es Gottes Gebot sei, daß er seine Schuld in die Hände eines Toten bezahle. Gottes Gerechtigkeit fordere, daß, wer solches tue, auch dafür büße:

Quien tal hace, que tal pague.[7])

Don Juan möchte noch gerne beichten und Absolution empfangen, doch der Geist sagt, es sei zu spät. Schon schreit Don Juan in höchster Qual: Ich verbrenne, ich vergehe, verloren bin ich. Tot stürzt er zusammen. Grabmal und Kapelle gehen in Flammen auf, nur Catalinon kann sich retten.

---

6) El Burlador III, 15 (p. 651 f.).
7) Ebenda III, 20 (p. 653 f.).

Im Falle Don Juans ließe sich die Erscheinung des Don Gonzalo als Symbol für Schuldbewußtsein und Angst vor Vergeltung deuten, zumal er selbst in seinem Monolog ähnliche Gedanken ausspricht. Jedoch Don Juan ist nicht der alleinige Zeuge dieser Erscheinung. Die Diener, und besonders Catalinon, sind mitanwesend. Man könnte sich nun allerdings fragen, ob sie vielleicht innerlich auf die Erscheinung vorbereitet sein konnten. Ihr Verhalten zwingt uns jedoch, diese Frage zu verneinen. Catalinon behandelt den Geist wie irgend eine andere Person, unterhält sich mit ihm und zeigt damit, daß er tatsächlich etwas Reales vor sich stehen sieht. So sprechen die Gegebenheiten mehr für eine reale Deutung der Erscheinung.

Lope de Vega, *El Duque de Viseo* (1615 gedruckt, wohl etwas früher entstanden). Der Herzog von Viseo wird vom König Don Juan von Portugal mißtrauisch beargwöhnt, weil dieser in ihm einen gefährlichen Nebenbuhler um die Krone sieht. Aus der Hauptstadt verbannt, hat sich der Herzog auf sein Landgut zurückgezogen. Im dritten Akt ist er trotz des königlichen Verbotes aber wieder nach Lissabon hereingekommen, um seine Geliebte Donna Elvira zu sehen. Die strenge spanische Etikette erlaubt ihm nicht, das Haus der Geliebten zu betreten, so wechselt er Briefe mit ihr. Gerade hat er den seinigen erhalten, als verdächtige Stimmen sich hörbar machen. Er eilt mit seinem Diener davon und sucht nach einem Licht, um den Brief lesen zu können. Doch nichts will sich finden als eine Lampe, die vor einem Kruzifix brennt. Hier will der Herzog den Brief entziffern, als er durch Kettengerassel und Donnern abgelenkt wird. Bald kann er eine Stimme unterscheiden, die ihm all das kündet, was der König aus Angst um seine Krone, angestachelt vom Neide eines ehrgeizigen Höflings, vollbracht hat. Den Herzog von Guimarans hat er öffentlich hinrichten lassen, dessen Brüder in die Verbannung geschickt. Weiter warnt die geheimnisvolle Stimme den Herzog vor dem tödlichen Hasse des Königs, der ihm nach dem Leben trachte. Diese warnenden Worte werden verstärkt durch die leibhaftige Gestalt des Geistes des Herzogs von Guimarans, der in weißem Mantel mit rotem Kreuz auftritt und spricht: „Herzog, nimm vor dem König dich in acht!“ Von Schreck betäubt, fällt der Herzog zu Boden. Dem ängstlich um ihn besorgten Diener, der nicht während der Erscheinung des Geistes anwesend war, sondern sich vorher entfernte, um ein Licht zu holen, erzählt der Herzog nachher, was er erlebt hat.

Die Warnungen des Geistes können die inneren Ueberlegungen des Herzogs verkörpern. Er hat selbst den Leichnam des Herzogs von Guimarans gleich nach der Hinrichtung gesehen; er hat er-

fahren, daß auch dessen Brüder in Ungnade beim König gefallen sind, und er weiß recht wohl, daß auch ihm der König nicht gut gesinnt ist. So sind die Mitteilungen des Geistes keine neuen Enthüllungen. Daß Lope de Vega die Erscheinung des Geistes als Halluzination darstellen wollte, zeigt ferner die Auslegung, die er dem Diener Brito in den Mund legt. Dieser behauptet, daß Erscheinungen solcher Art der Laune, der Stimmung entspringen und daß es bei der grüblerischen Natur seines Herrn wohl möglich ist, Visionen in der Luft zu sehen.[8]) Aehnliche Gedanken hegt der Herzog selbst, der in derartigen Visionen wichtige Vorbedeutungen zu sehen glaubt, selbst wenn sie nur Hirngespinste seines eigenen Denkens sind. Bald ereilt den Herzog das vorausgeahnte Geschick: er findet seinen Tod durch die Hand des Königs.

Nach diesem kurzen Exkurs über die Behandlung der Geisterszenen im festländischen Drama der damaligen Zeit muß festgestellt werden, daß eine psychologische Motivierung im Sinne Shakespeares jedenfalls in den von mir durchgearbeiteten Stücken nicht gefunden werden konnte, außer bei Lope de Lega, dessen *El Duque de Viseo* aber in die Zeit nach dem Abschluß der großen Tragödien Shakespeares fällt. Eine Beeinflussung Shakespeares durch die Geisterszenen dieser nichtenglischen Dramen kommt also, teils aus inhaltlichen, teils aus chronologischen Gründen, nicht in Betracht, und es erscheint auch vorläufig nicht als wahrscheinlich, daß sich andere außerenglische Dramen werden nachweisen lassen, die Shakespeare bei seiner Art der Geisterbehandlung beeinflußt haben könnten.

Auf Grund meiner vorausgehenden Ausführungen ist es nun möglich, zusammenfassend festzustellen, wie andere zeitgenössische englische und außerenglische Dramatiker ihre Geister auftreten lassen. Meistens waren es hier eindeutig reale Geister, und an Momenten, die sie besonders deutlich als solche stempelten, waren die folgenden zu finden:

1. überraschendes, unvermitteltes Auftreten des Geistes in nahezu allen Dramen;
2. Hinzutreten einer neuen Person, die sofort den Geist erblickt und anspricht, wie in Marstons *Antonio's Revenge;*
3. aktives Eingreifen des Geistes, der wie in *Antonio's Revenge* die Bettvorhänge zuzieht, oder wie in *Locrine* einen Lebenden auf die Hand schlägt;
4. der Geist weilt allein auf der Bühne und hält lange Monologe.

8) El Duque III, 17.

Alle diese Punkte konnten wir bei Shakespeare, insbesondere seit *Richard III.* nicht feststellen, sondern ganz andere Gegebenheiten:

1. Innere Empfänglichkeit für eine Halluzination bei der Person, die Zeuge einer Geistererscheinung ist.
2. Langsame Vorbereitung der inneren Bereitschaft, die Geistererscheinung zu erleben: Hamlet wird durch die Berichte der bisherigen Zeugen der Erscheinung innerlich dafür empfänglich gemacht. Ein ähnliches Hineinleben in die Atmosphäre des Geistes geschieht durch die Vertiefung Hamlets in das Gemälde des Vaters, bevor ihm der Geist erscheint.

Aehnliche meisterhaft durchgeführte Vorbereitung der Geisterszene ließ sich bei anderen zeitgenössischen Dramatikern nicht feststellen. Es waren nur annähernd in dieser Richtung liegende Versuche, die von Heywood in *Edward IV.* (1600), Marston in *Sophonisba* (1606) und Lope de Vega in *El Duque de Viseo* (1615) unternommen wurden.

Zusammenfassung.

Zum Schluß sollen die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit kurz zusammengefaßt werden:

Die Untersuchung über die Beurteilung der Geistererscheinungen zu Shakespeares Zeit ließ erkennen, daß neben der völligen Leugnung von Geistererscheinungen, wie sie Scot vertritt, auch der an sich geistergläubige Katholizismus und Protestantismus in Einzelfällen, so zum Beispiel bei nervös überreizten Menschen Geistererscheinungen für Sinnestäuschungen erklären.

Die Gestalten, die in Shakespeares Tragödien von *Richard III.* ab Zeugen von Geistererscheinungen sind, weisen besondere Charakterzüge auf oder sind in derartige Verhältnisse hineingestellt, daß die Geistererscheinung in ihrem Falle nicht objektiv, sondern subjektiv gemeint ist. Auch im *Hamlet* sind ähnliche Bedingungen gegeben, besonders in der Schlafzimmerszene, die jedenfalls mit dem gleichen Rechte wie die Geistererscheinung im *Macbeth* Anspruch darauf erheben kann, als Halluzination aufgefaßt zu werden. Aber auch für die Plattformszene ließen sich neben der Widerlegung der Stützen für die reale Deutung des Geistes noch eine Reihe von Punkten finden, welche die Halluzinationstheorie rechtfertigen können. Somit steht Shakespeares größte Tragödie *Hamlet* gerechtfertigt zwischen den anderen Tragödien und die Inkonsequenz *Hamlet-Macbeth* ist beseitigt.

Ein Vergleich der Behandlung der Geisterszenen bei Shakespeare mit derjenigen seiner Zeitgenossen bekräftigte dieses Ergebnis, für das sich jedenfalls sehr Vieles anführen ließ, und ließ erkennen, daß die besonders starke Möglichkeit einer psychologisch motivierten Auffassung der Geister, wie sie bei Shakespeare vorliegt, einzig dasteht und wohl ihm ureigen ist.

Lebens- und Bildungsgang.

Ich, Gunda Gronauer, wurde am 24. Mai 1912 zu Hersbruck als Tochter des damaligen Gymnasiallehrers und nunmehrigen Studienprofessors Dr. phil. Georg Gronauer und seiner Ehefrau Marie, geb. Staudinger, geboren und bin deutscher Staatsangehörigkeit. Nach Besuch von vier Volksschul- und sechs Realschulklassen in Hersbruck bezog ich die Oberrealschule in Nürnberg, wo ich im Frühjahr 1932 absolvierte. Anschließend hörte ich philosophische Vorlesungen an der Universität München. Nach Uebersiedlung meiner Eltern nach Erlangen widmete ich mich hier dem Studium der neueren Sprachen, das mit bestandenem Referendarexamen im Frühjahr 1938 seinen Abschluß fand. Seit dieser Zeit befaßte ich mich mit der Ausarbeitung meiner Doktordissertation. An dieser Stelle möchte ich nicht versäumen, Herrn Professor Matthes für seinen stets hilfreichen Rat herzlich zu danken.